ISSN : 2582-5658

ششماہی

غالب نامہ



گولڈن جبلی تقریبات ۱۳ مارچ ۲۰۲۰

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

ششماہی غالب نامہ

جولائی تا دسمبر ۲۰۲۰

ISSN : 2582-5658
Registration. No. DELURD/2018/75372

Shashmahi

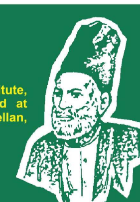
Ghalibnama

(Half Yearly)

Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, Mata Sundri Lane, New Delhi 110002

July to December, 2020, Vol. 3, No. 2

مَیں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہُوں



Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Institute, Aiwan-e-Ghalib Marg, (Mata Sundri Lane), New Delhi 110002 and printed at the Aziz Printing Press, 2119, Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002.
Editor: Dr. Syed Raza Haider, email: ghalibinstitute@gmail.com
Ph. : 23232583-23236518

ششماہی

غالبؔ نامہ

اُردو میں علمی اور تحقیقی رفتار کا آئینہ

مدیر اعلا: پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر:

ڈاکٹر سید رضا حیدر

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

ششماہی غالب نامہ نئی دہلی

جولائی تا دسمبر ۲۰۲۰

جلد نمبر ۳ ______________________ شمارہ نمبر ۲

ISSN : 2582-5658

ناشر و طابع : ڈاکٹر ادریس احمد

کمپیوٹر کمپوزنگ : محمد عمر کیرانوی

مطبوعہ : عزیز پرنٹنگ پریس

Printed and published by Dr. Idris Ahmad on behalf of the Ghalib Instittue, Aiwan-e-Ghalib Marg New Delhi 110002 and printed at the Aziz Printing Press Katra Mehar Parwar, Kucha Chellan, Daryaganj, New Delhi 110002

Editor: Dr. Syed Raza Haider, email: ghalibinstitute@gmail.com

Ph. :23232583,23236518

غالب انسٹی ٹیوٹ، ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی۔۲

فہرست

	اداریہ		۷
۱۔	غالب اور معارضۂ کلکتہ	ظفر احمد صدیقی	۹
۲۔	میر کے زمانے کا شعری و ادبی منظر نامہ	شہاب الدین ثاقب	۱۶
۳۔	نئی نظم اور ن م راشد	جمال اویسی	۷۰
۴۔	آصف فرخی کی یاد میں	ناصر عباس نیر	۷۹
		ترجمہ سرور الہدیٰ	
۵۔	داستان: متخالف قوتوں کے تصادم کی ایک جہت	قمر الہدیٰ فریدی	۸۵
۶۔	غالب اور راجستھان: ایک تحقیق	معین الدین شاہین	۹۱
۷۔	راجندر سنگھ بیدی کی سوانح حیات	پرویز شہریار	۹۷
۸۔	جامعہ اور مطالعۂ اقبال	معید الرحمٰن	۱۴۶
۹۔	آتش کی عشقیہ شاعری	نور فاطمہ	۱۶۰
۱۰۔	میں آتشکدۂ عجم کا سمندر ہوں	فرزانہ اعظم لطفی	۱۶۸
۱۱۔	بچوں کے افسانوی ادب کی شعریات اور امکانات	محمد مقیم	۱۷۸
۱۲۔	فرزانہ سبطین فرزی	انور حسین خاں	۱۸۵
۱۳۔	اُردو میں ماحولیاتی تنقید: مسائل اور امکانات	الطاف انجم	۱۹۲
۱۴۔	غالب کے خطوط میں بیانیہ کا عمل	غضنفر اقبال	۲۰۴
۱۵۔	اردو خاکہ نگاری اور علی گڑھ	نعمان قیصر	۲۰۹
۱۶۔	جمیل جالبی اور مطالعۂ شبلی	شاہ نواز فیاض	۲۳۳
۱۷۔	مجتبیٰ حسین: ایک منفرد اور عہد ساز طنز و مزاح نگار	واثق الخیر	۲۴۲
۱۸۔	غالب کے رویے اپنے ہم عصروں کے ساتھ	سفینہ	۲۴۷

۱۹۔	اردو میں لسانی اصلاحات کا ارتقا: ولی سے ناسخ تک	سبط حسن نقوی	۲۵۱
۲۰۔	ہماری مشترکہ تہذیب اور غالب	محضر رضا	۲۶۲
۲۱۔	غالب کا تصور انسان دوستی: ایک مطالعہ	نزاکت حسین	۲۶۷
۲۲۔	جلال لکھنوی: زندگی اور زندگی نامہ	محمد سعید اختر	۲۸۲
۲۳۔	سردار جعفری سے متعلق ایک اہم کتاب (تجزیاتی مطالعہ)	فیضان الحق	۳۰۱
۲۴۔	(تبصرہ) نام کتاب: رشید حسن خاں (کلامِ غالب کے شارح)	ابراہیم افسر	۳۱۷
۲۵۔	سرگرمیاں	ادریس احمد	۳۲۱

اداریہ

علم اور فکر کی دنیا میں نئے خیالات کی کمی اور موجودہ مباحث کے ناکافی ہونے کا شکوہ ہر زمانے میں سنا گیا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ موجودہ زمانے میں اس میں شدت آئی ہے اور اس شکوے میں ان کی لے بھی شامل ہوگئی ہے جو عملاً معیاری نمونہ پیش کرنے پر قادر نہیں۔ فکری تازگی اور معیاری تحقیق کے فقدان کا گلہ داخلی تشنگی کا نتیجہ ہے یا فیشن کا تقاضہ، اس سلسلے میں فی الوقت کوئی فیصلہ سنانا ہمارا مقصد نہیں، تاہم یہ بھی پیش نظر رہنا چاہیے کہ تازہ خیالات فکری بحث وتمحیص خلا کی پیداوار نہیں ہوتے۔ معاشرتی اور سیاسی حالات جس انداز کی فضا قائم کرتے ہیں وہ علمی معاملات کی سمت ورفتار معین کرنے میں بڑی حد تک فیصلہ کن ثابت ہوتے ہیں۔ یونان میں فلسفیانہ علوم کی ترقی ہو یا عہد وسطیٰ کی ادبی سرگرمیاں جن کے زوال آمادہ آثار بھی ہماری سرخ روئی کا باعث ہیں، اپنے سیاسی اور معاشرتی پس منظر سے بے تعلق نہیں کیے جاسکتے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی معاشرے کا سیاسی یا تہذیبی زوال بڑے ادب کو جنم دیتا ہے۔ سیاسی اور تہذیبی حالات آن واحد میں تبدیل نہیں ہوتے۔ یہ مسلسل جدوجہد اور قربانیوں کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جدوجہد غیر محسوس طور پر بھی اپنا عمل جاری رکھ سکتی ہے اور اس کی حرکت وعمل کا اندازہ لگانے کے لیے بھی ایک زمانی فاصلہ لازمی ہوجاتا ہے۔ ہم واقعی کسی جمودی عہد کا سامنا کررہے ہیں یا نئے تقاضوں کے مطابق لاشعوری طور پر تبدیل ہورہے ہیں اس کا فیصلہ وقت ہی کرسکتا ہے۔ کہ وقت سب سے بڑا حاکم اور منصف ہے۔ اگر واقعی یہ بحرانی دور ہے تب بھی اجتماعی کوشش سے اسے اپنے حق میں کیا جاسکتا ہے

اور ادبی رسائل اس سلسلے میں مفید کردار ادا کر سکتے ہیں اور کر بھی رہے ہیں۔ ان کے فکر انگیز مقالات ہمیں تازہ دم رکھتے اور نئی راہیں سجھاتے ہیں۔ ایک ادیب یا قاری کی حیثیت سے ہم سیاسی اور معاشرتی دھاروں کا رخ تو یکسر تبدیل نہیں کر سکتے لیکن ذاتی تعمیر و ترقی بھی اجتماعی تبدیلی کا پیش خیمہ بن سکتی ہے۔ غالب نامہ کا تازہ شمارہ اس لحاظ سے بہتر نمونہ کہا جا سکتا کہ موجودہ حالات میں جب کتب خانے مقفل، ملاقات کی حد تک رسم و راہ معطل اور ذہن تشنج کا شکار ہے ہمارے مقالہ نگار حضرات ''برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم'' کی تفسیر لکھنے میں مصروف ہیں۔ اس شمارے کے تمام مقالات میں ایک سی سطح کی تلاش تو سیر لا حاصل ہوگی لیکن کسی مقالے کی شمولیت علمی جواز کے بغیر نہیں۔ ہمیشہ کی طرح نئے لکھنے والوں کی نمائندگی اور ان کی بہتر کارکردگی ہر لحاظ سے حوصلہ بخش ہے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

ظفر احمد صدیقی

غالب اور معارضۂ کلکتہ

(پروفیسر حنیف نقوی کے خصوصی حوالے سے)

غالب کے سفر کلکتہ اور معارضۂ کلکتہ کا شمار ان کی زندگی کے اہم ترین واقعات میں کیا جاتا ہے۔ ہمارے محققین نے ان دونوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے اور ان سے متعلق بہت سی جزئیات و تفصیلات قلم بند کی ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں کچھ غلط فہمیاں بھی راہ پا گئی ہیں۔ پروفیسر حنیف نقوی نے برسہا برس کی تحقیق کے بعد ان غلط فہمیوں کی نشان دہی کی ہے اور پھر دلائل و شواہد کی روشنی میں صحیح صورتِ حال کا تعین کیا ہے۔ پیش نظر مضمون میں بہ طور خاص 'معارضۂ کلکتہ' کے سلسلے میں بعض امور کا بیان مقصود ہے۔

سلسلۂ گفتگو کو سیاق وسباق سے مربوط کرنے کے لیے یہ بتانا ضروری ہے کہ غالب کا سفر کلکتہ اپنی پنشن کے مقدمے کے سلسلے میں ہوا تھا۔ غالب کا خیال تھا کہ ان کے چچا نصراللہ خاں بیگ کی وفات کے بعد ان کے ورثا کے لیے انگریزوں نے جو پنشن مقرر کی تھی اور جس کی ادائگی کی ذمے داری ایک معاہدے کے تحت نواب احمد بخش خاں، والی لوہارو سے متعلق کر دی گئی تھی، نواب مذکور نے اس میں دو بڑی تبدیلیاں کر دیں۔ ایک یہ کہ پنشن کی رقم دس ہزار سالانہ سے گھٹا کر پانچ ہزار سالانہ کر دی۔ دوسرے یہ کہ خواجہ حاجی کو، جن کا نصراللہ بیگ کے خاندان سے کوئی تعلق نہ تھا، غلط طور پر ان کے خاندان کو ملنے والی پنشن میں شریک کر دیا۔

غالب ۱۹؍فروری ۱۸۲۸ کو کلکتے پہنچے تھے۔ اگرچہ خواجہ حاجی کا انتقال ۱۸۲۳ میں ہو چکا تھا اور خود نواب احمد بخش خاں بھی غالب کے سفر کلکتہ کے دوران وفات پا گئے تھے، لیکن غالب کے کلکتہ پہنچنے سے قبل خواجہ حاجی کے برادر نسبتی (سالے) مرزا افضل بیگ اس وقت کے مغل بادشاہِ دہلی، اکبر شاہ ثانی کے وکیل کی حیثیت سے کلکتے پہنچ چکے تھے اور اپنی منصبی حیثیت کی وجہ سے انھوں نے وہاں پہنچتے ہی اعلیٰ انگریز افسران اور دیگر عمائدین شہر سے ذاتی روابط بھی قائم کر لیے تھے۔

واضح رہے کہ قیام دہلی کے دوران غالب کے مرزا افضل بیگ سے دوستانہ مراسم تھے۔ اس کے علاوہ وہ غالب کی بڑی بہن چھوٹی خانم کے شوہر مرزا اکبر بیگ کے حقیقی بھائی بھی تھے، ان سب کے باوجود افضل بیگ یہ چاہتے تھے کہ خواجہ حاجی کی پنشن جو اب ان کے دونوں بیٹوں کی جانب منتقل ہو گئی تھی جو ان کے حقیقی بھانجے بھی تھے، بند نہ ہو، اس لیے وہ ہر طرح غالب کی مخالفت پر کمر بستہ ہو گئے۔

بہرحال غالب کے کلکتہ پہنچنے کے بعد افضل بیگ نے ان کے خلاف پہلا پروپیگنڈہ یہ کیا کہ کلکتے میں تازہ وارد یہ شخص مشتبہ ہے۔ اس لیے کہ پہلے یہ اپنا نام مرزا نوشہ اور تخلص اسد بتاتا تھا، اب یہاں پہنچ کر یہ اپنا نام اسداللہ خاں اور تخلص غالب بتا رہا ہے۔ حسن اتفاق سے اس وقت غالب کے پاس ان کے دیوان کا سات سال پہلے کا تیار کیا ہوا ایک قلمی نسخہ موجود تھا اور اس پر ۱۲۳۱ھ کی کندہ مہر بھی ثبت تھی۔ اس دیوان میں اسد تخلص کی غزلیں بھی موجود تھیں اور مہر پر اسداللہ خاں عرف مرزا نوشہ کندہ تھا۔ چنانچہ اس قلمی دیوان کے ذریعے غالب نے مرزا افضل بیگ کے اعتراضات کامیابی کے ساتھ رفع کر دیے۔

اس کے بعد افضل بیگ نے غالب کے خلاف دوسرا حربہ یہ اختیار کیا کہ اہل تسنن کی محفلوں میں شریک ہو کر انھیں یہ بتایا کہ غالب غالی شیعہ اور رافضی ہے اور دوسری جانب اہل تشیع کی مجلسوں میں پہنچ کر یہ کہا کہ غالب ملحد، صوفی اور زندیق ہے۔ لیکن چونکہ غالب نے کلکتہ پہنچتے ہی کلکتہ اور مضافات کلکتہ کے شیعہ عمائدین سے ملاقاتیں کر لی تھیں اور ان سے ذاتی طور پر متعارف ہو چکے تھے۔ اس لیے مخالفت کا یہ حربہ بھی بے سود رہا۔

اس کے بعد یہ طے پایا کہ غالب کو ادبی و علمی محاذ پر شکست دے کر رسوا کیا جائے۔ اس کے لیے پہلی تدبیر یہ کی گئی کہ کلکتے میں مقیم مرزا قتیل کے شاگردوں اور ان سے عقیدت رکھنے والوں کے درمیان یہ مشہور کیا گیا کہ دہلی سے تازہ وارد یہ شخص فارسی شعر گوئی اور زبان دانی میں اپنے آپ

کو سب سے برتر اور فائق تصور کرتا ہے۔ مزید برآں یہ قتیل کی فارسی دانی کا منکر ہے۔ اس کے علاوہ انھیں سبّ وشتم کا نشانہ بھی بناتا رہتا ہے۔ یہ باتیں سن کر حامیانِ قتیل نہایت برہم ہوئے اور غالبؔ کی مخالفت پر پوری طرح کمر بستہ ہوگئے۔ یہ ساری مہم بھی افضل بیگ ہی نے چلائی اور اس میں وہ کامیاب رہے۔

اس کے بعد اگلے مرحلے کے لیے یہ تجویز رکھی گئی کہ ایک مشاعرے کا انعقاد کیا جائے، جس میں دوسرے شعرا کے ساتھ غالب کو بھی دعوتِ سخن دی جائے۔ پھر ان کے کلام پر اعتراضات کرکے انھیں مطعون کیا جائے۔

جناب مالک رام نے اپنی کتاب 'ذکرِ غالب' اور نقوش، لاہور میں شائع شدہ اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ ان دنوں مدرسۂ عالیہ، کلکتہ میں ہر انگریزی مہینے کے پہلے اتوار کو ایک بزم سخن آراستہ ہوا کرتی تھی، جہاں شہر کے اہلِ علم جمع ہوتے اور شعرا اپنا کلام پیش کرتے تھے۔

پروفیسر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ مالک رام کا یہ بیان غلط فہمی پر مبنی ہے۔ کیونکہ غالب کے ایک فارسی خط موسوم بہ محمد علی خاں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مدرسۂ عالیہ میں پہلے سے کوئی بزم سخن آراستہ نہیں ہوتی تھی، بلکہ غالب کے کلکتہ آنے کے بعد انھیں نشانۂ اعتراض بنانے کے لیے ہر انگریزی مہینے کے پہلے اتوار کو بزم سخن آراستہ کرنے کا سلسلہ شروع کیا گیا۔ چنانچہ غالب لکھتے ہیں:

"سخن وران ونکتہ رسانِ ایں بقعہ پس از ورودِ خاکسار بزم سخنے آراستہ
بودند در ہر ماہِ شمسی انگریزی، روز یکشنبۂ نخستیں۔"[1]

اس ضمن میں محمد علی خاں کے نام غالب کے ایک دوسرے فارسی خط کے حوالے سے نقوی صاحب نے پہلی بار یہ انکشاف کیا ہے کہ ان معاندانہ مشاعروں کے بانی مبانی مولوی سراج الدین احمد تھے[2] جو مولوی عبدالکریم کے بھتیجے تھے۔ ان کا شمار اس وقت کے سرکاری دفتر خانۂ فارسی کے سربرآوردہ لوگوں میں ہوتا تھا۔[3] اور خود مولوی عبدالکریم میر منشی دفتر فارسی گورنر جنرل کے منصب پر فائز تھے۔ یہاں یہ بات بھی لائق ذکر ہے کہ بعد میں غالب کے مولوی سراج الدین سے دوستانہ روابط قائم ہوگئے تھے۔

معارضۂ کلکتہ کے سلسلے میں محققین نے ایک بحث یہ بھی اٹھائی ہے کہ مذکور الصدر مشاعروں کا انعقاد مدرسۂ عالیہ کی قدیم عمارت واقع بیٹھک خانہ روڈ، سیالدہ میں ہوا تھا یا مدرسۂ عالیہ کی موجودہ ولز لی اسٹریٹ والی عمارت میں۔ مولانا ابوالکلام آزاد کا بیان تھا کہ محلِّ مشاعرہ مدرسۂ عالیہ کی قدیم

عمارت تھی۔ اس کے برخلاف پروفیسر حمید احمد خاں کو شمس العلما مولوی محمد موسیٰ سابق پرنسپل مدرسۂ عالیہ کلکتہ نے "Bangal Past and Present" کے حوالے سے اطلاع بہم پہنچائی کہ یہ مشاعرے مدرسۂ مذکور کی جدید عمارت میں منعقد ہوئے تھے۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے یہ بھی بتایا کہ اس جدید عمارت کا سنگِ بنیاد ۱۵ جولائی ۱۸۲۴ء کو رکھا گیا تھا۔ پوری عمارت تین سال میں تیار ہوئی تھی اور غالب کے کلکتہ پہنچنے سے صرف چند ماہ پہلے اگست ۱۸۲۷ میں جماعتیں یہاں منتقل ہوئی تھیں۔ پروفیسر نقوی نے حوالوں اور شواہد کی موجودگی کی بنا پر شمس العلما کے بیان کی تصدیق وتصویب کی ہے۔

ان مشاعروں میں جن لوگوں نے غالب کے اشعار پر اعتراضات کیے تھے، ان کے نام خود غالب نے اپنے خطوط میں کہیں ظاہر نہیں کیے ہیں، بلکہ دستیاب فارسی خطوط میں سے صرف ایک خط میں اجمالاً یوں لکھا ہے:

''گروہا گروہ مردم درمن افتادند ونکتہ چینی وآہو گیری آغاز کردند'' ۵

اس ضمن میں پروفیسر حنیف نقوی کا کہنا ہے کہ مولانا ابوالکلام آزاد، شیخ محمد اکرام، پروفیسر حمید احمد خاں اور وفا راشدی نے متفرق طور پر جن لوگوں کے نام گنوائے ہیں، انھیں قطعیت کے ساتھ معترضین میں شمار نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ ان کے حق میں معاصر شہادتیں موجود نہیں ہیں۔ البتہ علاء الدین خاں علائی نے جو دو نام لیے ہیں، علائی سے غالب کی قرابتِ قریبہ کی بنا پر، ان پر کسی حد تک بھروسا کیا جاسکتا ہے۔ ان میں ایک نام مولوی عبدالقادر اور دوسرا نام مفتی کبیر احمد کا ہے۔ علائی کے بہ قول '' یہ دونوں آدمی کالج گورنمنٹ میں معلّم اور مشاہیر میں سے تھے۔ ۶

غالب پر اعتراضات کے سلسلے میں مولانا ابوالکلام آزاد اور جناب مالک رام نے یہ بھی تحریر کیا ہے کہ یہ اعتراضات صرف زبانی نہیں کیے گئے، بلکہ باقاعدہ ضبطِ تحریر میں بھی لائے گئے۔ اس ضمن میں پروفیسر نقوی کی تحقیق یہ ہے کہ اعتراضات کو ضبطِ تحریر میں لانے والی یہ شخصیت مرزا افضل بیگ ہی کی تھی۔ اس کا اندازہ انھوں نے غالب کے ایک فارسی خط سے لگایا ہے جو ان کی تحقیق کے مطابق مرزا افضل بیگ ہی کے نام لکھا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود نے مآثرِ غالب میں اسے مرزا احمد بیگ طپاں سے موسوم کیا تھا، لیکن نقوی صاحب نے مختلف قرائن کے ذریعے یہ رائے قائم کی ہے کہ اس کے مکتوب الیہ مرزا افضل بیگ ہیں۔ ۷

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ غالب پر مبینہ اعتراضات برسرِ مشاعرہ کیے گئے تھے، جیسا کہ

مالک رام نے اپنی کتاب 'ذکرِ غالب' اور اپنے مضمون 'غالب کے ادبی معرکے' میں صراحتاً لکھا ہے۔ شیخ محمد اکرام اور بعض دیگر حضرات کی تحریروں سے بھی ایسا ہی کچھ مترشح ہوتا ہے۔ پروفیسر حنیف نقوی نے یہاں بھی غالب کے ایک فارسی خط کے حوالے سے ثابت کیا ہے کہ اعتراضات کی کاروائی مشاعرہ گاہ کے باہر اور غالباً کئی دن بعد شروع ہوئی۔ مذکورہ خط کی عبارت حسبِ ذیل ہے:

''پس از ہفتۂ خبر رسید کہ بے دانشے بیتے از ابیاتِ مرا خردہ گرفتہ وخود را درنظر اہل معنی رسوا ساختہ است۔'' ۸

سلسلۂ گفتگو کو آگے بڑھانے کے لیے یہ بتانا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ معارضۂ کلکتہ کے سلسلے کا پہلا مشاعرہ ۸ جون ۱۸۲۸ کو منعقد ہوا تھا۔ اس مشاعرے میں غالب نے فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں اپنا کلام پیش کیا اور مخالفین کی کوشش کے باوجود کوئی ناخوش گوار واقعہ رونما نہیں ہوا، بلکہ عوام وخواص سب غالب کے کلام سے محظوظ ہوئے۔ دوسری بزمِ سخن بہ گمانِ غالب ۲ جولائی ۱۸۲۸ کو آراستہ ہوئی۔ اسی بزم میں غالب نے اپنی وہ فارسی غزل سنائی جس کا ایک شعر یوں تھا:

جزوے از عالمم و از ہمہ عالم بیشم
ہمچو موے کہ بتاں را ز میاں برخیزد

لیکن جیسا کہ ذکر کیا گیا اس پر بھی محفل مشاعرہ میں کوئی اعتراض نہیں کیا گیا، بلکہ چند روز بعد افضل بیگ نے اعتراضات کیے اور پھر ایک دو ماہ بعد وہی اسے ضبطِ تحریر میں بھی لائے۔ اس باب میں ان کے معاونین بھی رہے ہوں گے، لیکن ان کے نام معلوم نہیں۔ تیسری محفل مشاعرہ ۳/اگست ۱۸۲۸ کو ترتیب دی گئی۔ غالب کا ارادہ تھا کہ مشاعرے کی اس تیسری محفل میں وہ مذکورہ شعر پر اعتراضات کا جواب دیں گے۔ اس محفل مشاعرہ میں خوش قسمتی سے میرزا حسین علی خاں (سفیر مرزا کامراں درّانی، والیِ ہرات) الملقب بہ کفایت خاں بھی شریک ہوئے اور انھوں نے غالب کی شعر گوئی اور فارسی دانی کی دل کھول کر تعریف کی۔ اس کے بعد غالب نے اپنے شعر پر وارد اعتراضات کے جواب دیے۔ ایرانی سفیر نے اس قضیے میں بھی غالب کی ہم نوائی کی۔ یہ بیانات خود غالب کے ہیں۔ سید لطیف الرحمٰن نے غالب کے ان بیانات کو مشکوک قرار دیا ہے اور یہ رائے قائم کی ہے کہ ملا عبدالصمد کی طرح کفایت خاں کا وجود خارجی بھی مشتبہ ہے۔ ۹ پروفیسر حنیف نقوی نے یہاں بھی تصحیح کرتے ہوئے بتایا ہے کہ کفایت خاں کا ہندوستان آنا اور کلکتہ میں

قیام کرنا دستاویزی طور پر ثابت ہے۔ اس لیے سید لطیف الرحمٰن کا اسے عبدالصمد کی طرح غالب کی ذہنی پیداوار قرار دینا درست نہیں۔ البتہ اس کا امکان ضرور ہے کہ غالب نے اس کی جانب سے تعریف و تحسین کے بیان میں مبالغے سے کام لیا ہو۔

معارضۂ کلکتہ کے ضمن میں ایک اور بحث غالب کے حمایتیوں کی ہے۔ پروفیسر نقوی نے غالب کے ایک خط بنام مرزا احمد بیگ طپاں کے حوالے سے بتایا ہے کہ طپاں اور مرزا ابوالقاسم نے غالب کے موقف کی تائید میں اساتذہ کے کلام سے اسناد تلاش کر کے ان کے پاس روانہ کی تھیں، جنھیں انھوں نے آئندہ مشاعرے میں پیش کرنے کے لیے محفوظ کر لیا تھا۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے اس بات پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ اس معرکے پر تفصیل کے ساتھ اظہار خیال کرنے والوں میں کسی نے بھی غالب کے ہم نواؤں میں ان دونوں کے نام شامل نہیں کیے ہیں۔ اس کے برخلاف جناب مالک رام نے سید علی اکبر خاں طباطبائی اور مولوی محمد محسن کے نام غالب کے حامیوں کے طور پر پیش کیے ہیں، حالانکہ معاصر شہادتوں اور ذرائع کے مطابق ان کا حامیِ غالب ہونا یا تو نامعلوم ہے یا مشکوک ہے۔ مزید برآں مالک رام نے مولوی عبدالکریم کو بھی حامیانِ غالب کی فہرست میں شامل کر لیا ہے، جب کہ وہ غالب کے خلاف بانیِ ہنگامہ مولوی سراج الدین کے چچا اور ہم خانہ تھے نیز بہ گمانِ غالب ہنگامہ پروروں کو ان کی حمایت بھی حاصل تھی۔ اس موقع پر نقوی صاحب نے یہ بھی وضاحت فرمائی ہے کہ نواب علی اکبر طباطبائی شہر کلکتہ سے کافی فاصلے پر ہوگلی میں رہتے تھے، اس لیے مدرسۂ عالیہ کے مشاعروں میں ان کی شرکت قرین قیاس نہیں۔ البتہ وہ غالب کے دوستوں اور بہی خواہوں میں ضرور تھے۔ چنانچہ غالب کے مختلف بیانات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کے مخالفین اپنے پے بہ پے حملوں کے باوجود جب غالب کو زیر نہ کر پائے تو ایک بزرگ نے علی اکبر طباطبائی کے پاس جا کر غالب کی شوخی و زباں درازی کی شکایت کی، جس کے بعد انھوں نے یک طرفہ غالب کی حمایت کے بجاے حسب ضرورت تادیب و تفہیم سے کام لیتے ہوئے فریقین کے درمیان مصالحت کرادی۔ چنانچہ اسی مصالحت کے نتیجے میں غالب نے ایک مثنوی لکھ کر اپنی جانب سے عذر و معذرت کا انداز اختیار کیا اور مرزا قتیل کی تعریف و توصیف کر کے معاملے کو رفع دفع کرنے کی کوشش کی۔ ساتھ ہی علی اکبر خاں کو یہ مثنوی بھیج بھی دی کہ دیکھیے میں نے آپ کے حکم کی تعمیل کر دی۔

اس سلسلے کی آخری بات یہ ہے کہ مالک رام نے ذکر غالب میں یہ بتایا ہے کہ اس مثنوی کا

نام ''آشتی نامہ'' تھا نہ کہ 'بادِمخالف' ۔اس کی تردید کرتے ہوئے کمال احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا کہ مثنوی کا نام 'بادِمخالف' ہے نہ کہ 'آشتی نامہ'۔اس پر محاکمہ کرتے ہوئے پروفیسر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ 'نامہ ہائے فارسیِ غالب' میں شامل ایک خط میں خود غالب نے لکھا ہے:

''مثنوی گفتم و آں را (بہ) آشتی نامہ نامیدم'' [۱۰]

اس سے حتمی طور پر بات ثابت ہوگئی کہ مثنوی کا اصل نام 'آشتی نامہ' ہی تھا۔

○

حواشی:

۱۔ کلیاتِ نثرِ غالب، مطبوعہ مطبع نول کشور، لکھنؤ، جنوری ۱۸۷۱ء، ص ۱۷۰

۲۔ نامہ ہائے فارسیِ غالب، مرتبہ سید اکبر علی ترمذی، مطبوعہ دہلی، ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۲

۳۔ ایضاً، ص ۸۸

۴۔ ماہنامہ 'ماہِ نو' کراچی، شمارہ: جنوری، فروری ۱۹۶۹ء (غالب نمبر) ص ۵۵

۵۔ نامہ ہائے فارسیِ غالب، ص ۱۰۲

۶۔ 'ذکرِ غالب' مالک رام، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، طبع پنجم، فروری ۱۹۷۶ء، ص ۶۹

۷۔ غالب۔ احوال وآثار، پروفیسر حنیف نقوی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، طبع دوم، ص ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۳

۸۔ نامہ ہائے فارسی غالب، ص ۱۰۴

۹۔ غالب اور ان کے معترضین، عثمانیہ بک ڈپو، کلکتہ، ۱۹۷۳ء، ص ۹۰

۱۰۔ نامہ ہائے فارسیِ غالب، ص ۱۰۷

شہاب الدین ثاقب

میر کے زمانے کا شعری و ادبی منظر نامہ
(فارسی اور اردو کے حوالے سے)

عہدِ میر کے شعری و ادبی منظر نامے پر روشنی ڈالنے سے قبل مناسب یہ معلوم ہوتا ہے برصغیر میں فارسی زبان و ادب کے ارتقا کا ایک مجمل خاکہ بھی پیش کر دیا جائے۔ ہندوستان میں فارسی زبان کا رواج محمود غزنوی کے دَور میں ۱۰۲۶ء سے شروع ہوا اور مغلوں کے عہد میں ۱۸۳۷ء تک بدستور قائم رہا۔ مغلوں سے قبل ہندوستان میں غزنی، غوری، غلام، خلجی، تغلق، سید اور لودی خاندان کے بادشاہوں نے حکومت کی، لیکن فارسی زبان و ادب کی سرپرستی تقریباً ہر دَور میں جاری رہی۔ مذکورہ خاندان کے عہدِ حکومت میں جن شعرا پر ہماری نگاہ ٹھہرتی ہے ان میں ابوالفرج رونی (م:۱۱۰۴ء/۴۹۷ھ)، مسعود سعد سلمان (م:۱۱۲۱ء)، عمید سنائی (در زمانۂ ناصر الدین محمود ۱۲۴۶ء-۱۲۶۵ء/۶۴۴ھ-۶۶۴ھ و غیاث الدین بلبن)، تاج الدین ریزہ (م: غالباً ۱۲۶۵ء)، شہاب الدین مہمرہ بدایونی (متوفی: ۱۳۱۰ء/۷۱۰ھ یا اس کے بعد)، امیر خسرو دہلوی (م:۱۳۲۵ء)، شیخ بوعلی قلندر پانی پتی (م:۱۳۲۴ء)، حسن سجزی (م:۱۳۳۷ء)، بدر چاچ (بدر الدین)، مطہر کڑہ (م:۱۳۸۸ء)، شیخ جمالی دہلوی (م:۱۵۳۵ء/۹۴۲ھ)، جہاں گیر ہاشمی (م:۱۵۳۹ء/۹۴۶ھ) وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ غزنوی دور سے لے کر لودی خاندان کے

عہدِ حکومت (۱۴۵۱ء۔۱۵۲۶ء) تک تذکرہ، تاریخ، حکایات، تصوف، مکاتیب و ملفوظات، طب و نجوم، موسیقی اور فرہنگ ولغات سے متعلق فارسی میں جو تصانیف وجود میں آئیں ان کی ایک مجمل فہرست سطورِ ذیل میں پیش کی جاتی ہے تا کہ فارسی نثر کے ارتقا کا خاکہ بھی سامنے آ جائے:

۱۔ چچ نامہ۔علی بن حامد بن ابی بکر الکوفی (پ:۱۱۶۰ء/ ۵۵۵ھ کے قریب)

۲۔ جوامع الحکایات و لوامع الروایات۔ سدید الدین محمد عوفی (زمانۂ تصنیف در حدود ۱۲۳۲ء/۶۳۰ھ)

۳۔ تاج المآثر۔ حسن نظامی یا تاج الدین حسن بن نظامی (زمانۂ تصنیف غالباً ۱۲۱۷ء/۶۰۲ھ)

۴۔ طبقاتِ ناصری۔ ابوعمر عثمان بن محمد المنہاج سراج الجوز جانی (زمانۂ تصنیف ۱۲۶۰ء/ ۶۵۸ھ)

۵۔ آداب الحرب والشجاعۃ۔فخر مدبر۔

۶۔ اعجازِ خسروی۔حضرت امیر خسرو دہلوی (سال تصنیف ۱۳۱۹ء/ ۷۱۹ھ)

۷۔ انشای ماہرو۔عین الملک ماہرو

۸۔ رسالہ در کسبِ نفس۔حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری (م:۱۲۳۴ء/۶۳۲ھ)

۹۔ طوالع الشموس۔خواجہ حمید الدین ناگوری (م:۱۲۳۴ء/ ۶۳۲ھ)؟

۱۰۔ کتاب الاوراد۔شیخ ابو محمد زکریا ملتانی (م:۱۲۵۴ء/ ۶۶۱ھ)

۱۱۔ تاریخ فیروز شاہی۔ضیاء الدین برنی (سالِ تکمیل ۱۳۵۷ء/ ۷۵۸ھ)

۱۲۔ اخبار برمکیان۔مترجم ضیاء الدین برنی

۱۳۔ خزائن الفتوح۔امیر خسرو دہلوی

۱۴۔ تغلق نامہ۔محمد تغلق

۱۵۔ فرہنگ قواس۔فخر الدین مبارک شاہ قواس غزنوی

۱۶۔ تفسیر تاتارخانی۔امیر تاتارخاں

۱۷۔ فقہ فیروز شاہی۔مولانا یعقوب مظفر کرامی و دیگر علما

۱۸۔ فتاویٰ قراخانی۔مولانا یعقوب مظفر کرامی

۱۹۔ فتاویٰ تاتارخانی۔فرید الدین

۲۰۔ مجموعہ خانی فی عین المعانی۔کمال الدین
۲۱۔ فوائد فیروز شاہی۔ملاّ محمد العطاری
۲۲۔ فتاویٰ جہانداری۔ضیاءالدین برنی
۲۳۔ نزہتہ الارواح۔شیخ امیر حسینی
۲۴۔ الارواح۔شیخ امیر حسینی
۲۵۔ صراطِ مستقیم۔شیخ امیر حسینی
۲۶۔ طرب المجالس۔شیخ امیر حسینی
۲۷۔ شمائل الاتقیا۔خواجہ رکن الدین بن عماد دبیر کاشانی
۲۸۔ عشرہ مبشرہ۔ضیاء بخشی بدایونی (متوفی ۷۲۱ھ)
۲۹۔ ملک الملوک۔ضیاء بخشی بدایونی
۳۰۔ ناموس اکبر۔ضیاء بخشی بدایونی
۳۱۔ مقرر نامہ۔سید جلال الدین بخاری مخدوم جہانیان جہاں گشت
۳۲۔ رسالہ مکیہ۔ترجمہ مخدوم جہانیان جہاں گشت (قطب الدین دمشقی کے عربی رسالے کا ترجمہ)
۳۳۔ اربعین صوفیہ۔مخدوم جہانیان جہاں گشت
۳۴۔ مکتوبات حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۳۵۔ شرح آداب المریدین۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۳۶۔ رسالہ مکیہ فردوسیہ۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۳۷۔ ارشاد الطالبین۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۳۸۔ ارشاد السالکین۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۳۹۔ فوائد المریدین۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۴۰۔ عقائد اشرفی۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۴۱۔ لطائف المعانی۔حضرت شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ
۴۲۔ ام الصحائف۔حضرت خواجہ مسعود بک یا مسعود بیگ
۴۳۔ مراۃ العارفین۔حضرات خواجہ مسعود بک یا مسعود بیگ

۴۴۔ بشارۃ المریدین۔سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ
۴۵۔ مکتوباتِ اشرفی۔سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ
۴۶۔ راحت القلوب۔ملفوظاتِ شیخ مسعود فریدالدین گنج شکر، مرتبہ حضرت نظام الدین اولیاؒ
۴۷۔ فوائدالفواد۔(ملفوظات حضرت نظام الدین اولیاؒ، مرتبہ نجم الدین حسن سجزی)
۴۸۔ افضل الفوائد۔(ملفوظات حضرت نظام الدین اولیاؒ، مرتبہ امیر خسرو)
۴۹۔ خلاصۂ الفاظ جامع العلوم۔(ملفوظات حضرت مخدوم جہانیان جہاں گشت، مرتبہ ابوعبداللہ علاؤالدین)
۵۰۔ سراج الہدایہ۔(ملفوظات حضرت مخدوم جہانیان جہاں گشت)
۵۱۔ جواہر جلالی۔(ملفوظات حضرت مخدوم جہانیان جہاں گشت)
۵۲۔ خیرالمجالس۔(حضرت خواجہ نصیرالدین چراغ دہلی کے ملفوظات، مرتبہ خواجہ حمید قلندر)
۵۳۔ مفتاح العاشقین۔(حضرت خواجہ نصیرالدین چراغ دہلی کے ملفوظات، مرتبہ محبّ اللہ)
۵۴۔ لطائف اشرفی۔سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ کے ملفوظات، مرتبہ نظام الدین یمنی
۵۵۔ شفاءالخالی۔عبدالکریم قوام ناگوری (م:۱۳۹۱ء)
۵۶۔ جزئیات وکلیات۔ضیاءالدین بخشی بدایونی
۵۷۔ دلائل فیروز شاہی۔عزیزالدین خالد خانی (سنسکرت کتاب کا ترجمہ)
۵۸۔ غنیّۃ المینہ۔(رسالہ در علم موسیقی بہ عہدِ فیروز تغلق، مصنف لامعلوم)
۵۹۔ کنزالتحف (موسیقی)۔مصنف لامعلوم
۶۰۔ ادات الفضلا (لغت)۔قاضی خان محمد بدر دہلوی (تدوین ۱۴۱۹ء/۸۲۲ھ)
۶۱۔ زفانِ گویا (لغت)۔بدر ابراہیم
۶۲۔ مفتاح الفضلا۔محمد بن داؤد
۶۳۔ شرف نامۂ منیری۔شیخ ابراہیم قوام فاروقی
۶۴۔ تحفۃ السعادت۔محمود بن ضیاءالدین
۶۵۔ موید الفضلا۔محمد بن شیخ لاد دہلوی
۶۶۔ فتوحاتِ فیروز شاہی۔سلطان فیروز شاہ تغلق
۶۷۔ تاریخ فیروز شاہی۔شمس سراج عفیف (زمانۂ تصنیف ۹۹۔۱۳۹۸ء کے فوراً بعد)

۶۸۔ تاریخ مبارک شاہی۔ یحییٰ بن احمد بن عبداللہ السرہندی (زمانۂ تصنیف ۱۴۳۴ء/ ۸۳۸ھ کے قریب)

۶۹۔ مآثر محمود شاہی۔علی بن محمود ملقب بہ شہاب حکیم

۷۰۔ طبقاتِ محمود شاہیہ۔عبدالکریم

۷۱۔ سیرالاولیا۔ سید محمد مبارک الکرمانی معروف بہ امیر خورد (زمانۂ تصنیف ۱۳۶۸ء/ ۷۷۰ھ)

۷۲۔ سیر العارفین۔شیخ فضل اللہ جمالی

۷۳۔ تذکرۂ حمیدیہ۔شہراللہ (زمانۂ تصنیف درحدود ۱۴۹۴ء/ ۹۰۰ھ)

۷۴۔ انوارالعیون فی اسرار المکنون (مناقب حضرت پیر دستگیر شیخ العالم احمد عبدالحقؒ)۔ شیخ عبدالحق گنگوہی (م: ۱۵۳۷ء/ ۹۴۴ھ)

۷۵۔ مناقب غوثیہ۔محمد صادق شہابی (زمانۂ تصنیف قبل از ۱۳۹۷ء/ ۸۰۰ھ)

۷۶۔ تاریخ حبیبی وتذکرۂ مرشدی۔عبدالعزیز (سال تالیف ۱۴۴۵ء/ ۸۴۹ھ)

۷۷۔ منبع الانساب۔سید معین الحق

عہدِ وسطیٰ کے ہندوستان میں فارسی دفتری اور سرکاری زبان کی حیثیت سے رائج رہی۔ مغل بادشاہوں نے بھی فارسی شعر وادب کی سرپرستی جاری رکھی جب کہ ایران میں صفوی دورِ حکومت (۹۰۵ھ/ ۱۴۹۹ء۔۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۹ء) میں فارسی شعر وادب کی کچھ خاص ترقی نہ ہوئی کیوں کہ صفوی حکمرانوں کا رجحان مذہب کی طرف زیادہ تھا۔[1]

مغلیہ سلطنت کا بانی ظہیرالدین بابر شعر وسخن کا عمدہ ذوق رکھتا تھا۔ وہ ترکی اور فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتا تھا۔ شعرگوئی کا یہ شوق ہمایوں بادشاہ اور پھر شہنشاہ جلال الدین اکبر کو بھی وراثت میں ملا تھا۔ مؤلف ''ریاض الشعرا'' نے اکبر کے ترجمۂ احوال میں لکھا ہے:

''گویند کہ در فتح پور بروز جمعہ غرّۂ جمادی الاول ۹۸۷

برمنبر آمد واین ابیات خود را بہ جای خطبہ خواند:

خداوندی کہ مارا خسروی داد دلِ دانا و بازوی قوی داد[2]

اسی کے ساتھ ساتھ اکبر کی یہ رباعیِ مستزاد بھی ''ریاض الشعرا'' میں درج ہے جو اس نے عبداللہ خان اوزبک والیِ توران کو بھیجی تھی:

عمرم ہمہ درفراق وہجراں بگذشت | بادردوالم
این عمر گران مایہ چہ ارزان بگذشت | دررنج وستم
عمری کہ نشد صرف سمرقند وہری | باعیش وطرب
افسوس کہ درآگرہ ویران بگذشت | باغصہ وغم[۳]

مغلوں کے ملک الشعرا میں فیضی (۹۵۴۔۱۰۰۴ھ/ ۱۵۴۷ء۔۱۵۹۵ء) تھا جو شہنشاہ اکبر کا درباری شاعر تھا۔ ایران سے ہجرت کر کے ہندوستان میں قسمت آزمائی کے لیے آنے والے شعرا میں عرفی شیرازی (۹۶۳ھ/ ۱۵۵۵ء۔۹۹۹ھ/ ۱۵۹۰ء) تھا جسے اکبر کے ایک نورتن حکیم ابوالفتح گیلانی کی سرپرستی حاصل ہوئی۔ نظیری نیشاپوری (متوفی: ۱۰۲۱ھ/۱۶۱۲ء) تھا جو یہاں آ کر عبدالرحیم خان خاناں کی فیاضی سے متمتع ہوا۔ طالب آملی (متوفی: ۱۰۳۶ھ/ ۱۶۲۶ء) تھا جو جہاں گیر بادشاہ کے دربار کا نوعمر ملک الشعرا قرار پایا۔ صائب تبریزی (۱۰۱۰ھ/ ۱۶۰۱ء۔۱۰۶۱ھ/ ۱۶۵۰ھ) تھا جس نے ہندوستان آ کر شہرت اور ناموری حاصل کی اور جب یہاں سے ایران واپس ہوا تو صفوی بادشاہ ثانی کا ملک الشعرا قرار پایا۔[۴] اسی طرح قدسی مشہدی (پ:۹۹۱ھ/۱۵۸۳ء) اور ابوطالب کلیم (م:۱۶۵۱ء/ ۱۰۶۱ھ) شاہ جہاں کی سرپرستی سے فیض یاب ہوئے۔

مغلیہ عہد کے ہندوستانی شعرا میں اکبر کا اطالیق خان خاناں بیرم خاں (م:۹۶۶ھ / ۱۵۵۹ء) ترکی اور فارسی زبان کا شاعر تھا۔ اس کی ایک مشہور غزل کے چند اشعار یہ ہیں:

حرفی نہ نوشتی دلِ ماشاد نکردی
ما را بہ زبانِ قلمی یاد نکردی
آباد شد از لطفِ تو صد خاطرِ ویران
ویرانۂ مابود کہ آباد نکردی
ای کردہ فراموش ز غمخواری بیرم
حرفی نہ نوشتی دلِ ما شاد نکردی

اس عہد کے دیگر شعرا میں فیضی (م:۱۰۰۴ھ/ ۱۵۹۵ء)، ظہوری ترشیزی (م:۱۶۱۶ء)، مظہری کشمیری (م:۱۶۰۹ء)، سلطان شادمان (م:۱۶۶۸ء)، سعیدا ے گیلانی (م:۱۶۳۷ء)، منیر لاہوری (م:۱۰۵۴ھ/ ۱۶۴۵ء)، شہزادہ داراشکوہ (م:۱۰۶۹ھ/ ۱۶۵۹ء)،

چندر بھان برہمن (م:۱۰۷۳ھ/۱۶۶۲ء)، شاہ ابوالمعالی غربی (م:۱۶۱۵ء/۱۰۲۴ھ)، مرزا عبدالرحیم خان خاناں (م:۱۶۲۷ء/ ۱۰۳۷ھ)، لطف اللہ مہندس لاہوری (م:۱۶۴۹ء/ ۱۰۵۹ھ) وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

نثر کی مختلف اصناف، لغات وتراجم سے متعلق درج ذیل کتابیں اورنگ زیب کے عہد سے قبل تک کے مغلیہ عہد میں سامنے آچکی تھیں:

۱۔ ہمایوں نامہ یا قانونِ ہمایونی۔ غیاث الدین محمد خواندمیر (سالِ تصنیف: ۱۵۳۰ء/ ۹۳۷ھ)

۲۔ تذکرۃ الواقعات۔ جوہر (سالِ تصنیف: ۱۵۸۷ء/ ۹۹۵ھ)

۳۔ اکبرنامہ۔ ابوالفضل

۴۔ آئینِ اکبری۔ ابوالفضل

۵۔ ہمایوں نامہ۔ گلبدن بیگم

۶۔ توزک بابری (بابرنامہ)۔ مترجم عبدالرحیم خان خاناں (ترکی سے فارسی میں ترجمہ)

۷۔ تذکرہ یا تاریخ ہمایوں واکبر۔ بایزید (سالِ تصنیف: ۱۵۹۱ء/ ۱۰۰۰ھ)

۸۔ طبقاتِ اکبرشاہی۔ خواجہ نظام الدین احمد (۱۵۹۳ء/ ۱۰۰۱ھ)

۹۔ منتخب التواریخ۔ عبدالقادر بدایونی

۱۰۔ تاریخ اکبری یا تاریخ محمد عارف قندھاری۔ محمد عارف قندھاری

۱۱۔ تاریخ الفی (چار جلدیں)۔ نقیب خان/ شاہ فتح اللہ/ حکیم ہمام/ نظام الدین احمد/ عبدالقادر بدایونی/ ملاّ احمد ٹھٹھوی وغیرہ

۱۲۔ حالات اسد بیگ۔ اسد بیگ

۱۳۔ تاریخ حقی یا ''ذکرالملوک''۔ شیخ عبدالحق دہلوی (۱۵۹۶ء/ ۱۰۰۵ھ)

۱۴۔ زبدۃ التواریخ یا اکبرنامہ۔ شیخ اللہ داد فیضی

۱۵۔ مجالس السلاطین۔ محمد شریف نجفی (۱۶۲۸ء/ ۱۰۳۸ھ)

۱۶۔ زبدۃ التواریخ۔ نورالحق مشرقی دہلوی

۱۷۔ گلشنِ ابراہیمی المعروف بہ تاریخ فرشتہ۔ محمد قاسم فرشتہ (۱۶۰۶ء/ ۱۰۱۵ھ)

۱۸۔ مآثر رحیمی۔ عبدالباقی جولک (۱۶۱۶ء/ ۱۰۲۵ھ)

۱۹۔ توزکِ جہانگیری۔ نورالدین جہانگیر بادشاہ
۲۰۔ اقبال نامۂ جہانگیری (۱۶۱۹ء/ ۱۰۲۹ھ)
۲۱۔ مآثر جہانگیری۔ کامگار حسین
۲۲۔ انفع الاخبار۔ محمد امین بن دولت محمد حسینی
۲۳۔ منتخب التواریخ۔ حسن بن محمد خاکی شیرازی (۱۱-۱۶۱۰ء/ ۱۰۱۹ھ)
۲۴۔ بادشاہ نامہ۔ عبدالحمید لاہوری
۲۵۔ عملِ صالح۔ محمد صالح کنبوہ
۲۶۔ بادشاہ نامہ۔ میرزا امینا
۲۷۔ چہار چمن۔ چندر بھان برہمن
۲۸۔ آثارِ شاہ جہانی یا اخبارِ جہانگیری۔ محمد صادق دہلوی
۲۹۔ تواریخ شاہجہانی (شاہ جہاں نامہ یا پادشاہ نامہ)۔ محمد صادق
۳۰۔ تاریخ سندھ یا تاریخ معصومی۔ سید نظام الدین محمد معصوم
۳۱۔ تاریخ طاہری۔ میر طاہر محمد نسیانی
۳۲۔ تاریخ گجرات۔ شاہ ابوتراب ولی
۳۳۔ مرآۃ سکندری۔ سکندر بن محمد عرف منجھو یں
۳۴۔ تاریخ رشیدی۔ میرزا محمد حیدر
۳۵۔ تاریخ کشمیر۔ حیدر ملک
۳۶۔ واقعات یا تاریخ کشمیر۔ ملّا حسین قاری یا حسن
۳۷۔ برہان المآثر۔ علی بن عزیز اللہ طباطبائی
۳۸۔ مآثر قطب شاہی محمودی۔ محمود بن عبداللہ نیشاپوری
۳۹۔ حدیقۃ السلاطین۔ نظام الدین احمد بن عبداللہ شیرازی
۴۰۔ تذکرۃ الملوک۔ میر رفیع الدین شیرازی
۴۱۔ تاریخ شیر شاہی۔ عباس خاں
۴۲۔ تاریخ داؤدی۔ عبداللہ
۴۳۔ تاریخ شاہی معروف بہ تاریخ سلاطین افاغنہ۔ احمد یادگار

۴۴۔ تاریخ خان جہانی ومخزن افغانی۔نعمت اللہ
۴۵۔ اخبارالاخیار۔شیخ عبدالحق دہلوی (۱۵۹۰ء/۹۹۹ھ)
۴۶۔ اخبارالاخیار ومن لسان الاصفیاء۔عبداللہ خلیفہ جی بن عبدالحق المعروف بہ عبدالقادر خویشگی
۴۷۔ مجمع الاولیا۔علی اکبر حسین اردستانی (۱۵۳۳/۱۰۴۳ھ)
۴۸۔ سفینۃ الاولیا۔داراشکوہ (۱۶۳۹ء/۱۰۴۹ھ)
۴۹۔ سکینۃ الاولیا۔داراشکوہ (۱۶۴۲ء/۱۰۵۲ھ)
۵۰۔ مقامات احمدیہ۔خواجہ محمد امین (۱۶۵۷ء/۱۰۶۸ھ)
۵۱۔ زبدۃ المقامات۔محمد ہاشم
۵۲۔ سیرالاقطاب۔اللہ دیا چشتی (۱۶۵۸ء/۱۰۴۹ھ)
۵۳۔ مرآۃ الولایت۔عبدالرحمٰن چشتی (۱۶۵۶ء/۱۰۴۷ھ)
۵۴۔ اخلاقِ ہمایوں۔اختیارالحسنی (۱۵۵۶ء/۹۱۲ھ)
۵۵۔ اخلاقِ جہانگیری۔نورالدین محمد قاضی خاقانی (۱۰۳۱ھ/۲۲۔۱۶۲۱ء)
۵۶۔ مکتوباتِ امام ربانی۔
۵۷۔ عیاردانش۔ابوالفضل
۵۸۔ طوطی نامہ۔ابوالفضل
۵۹۔ بہاردانش۔شیخ عنایت اللہ کنبوہ لاہوری
۶۰۔ میکا ومنوہر۔مادھوداس گجراتی
۶۱۔ گشائش نامہ۔خواجہ راجکرن

ان کتب کے علاوہ عہدِ ہمایوں واکبر میں ہتوپدیس، مہابھارت، رامائن، بھگوت گیتا، جوگ باشسٹ، کتھاسرت ساگر، سنگھاسن بتیسی وغیرہ کے سنسکرت سے فارسی میں ترجمے بھی ہوئے۔

اورنگ زیب کے عہد (۱۶۵۹ء/۱۰۷۰ھ۔۱۷۰۷ء/۱۱۱۹ھ) کو ہندوستان میں فارسی کے زوال کا زمانہ تصور کرلیا گیا ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں:

''ہندوستان میں فارسی کا زوال اورنگ زیب کے عہد میں

شروع ہوا۔ بعض مورخین کا خیال ہے کہ طویل عرصے تک
دکن میں قیام اور مرہٹوں سے اورنگ زیب کی آویزش نے
فنونِ لطیفہ کو درباری سرپرستی سے محروم رکھا۔ یہ بھی کہا
گیا ہے کہ اورنگ زیب کے عقائد نے اسے فنونِ لطیفہ کی
پرورش سے باز رکھا۔ لیکن فی الواقع یہ دونوں ہی اسباب
تھے جنھوں نے دوسرے فنونِ لطیفہ کو افسردہ رکھا......''[۵]

لیکن اس رائے عامہ کے خلاف ڈاکٹر نورالحسن انصاری نے اپنے تحقیقی مقالہ ''فارسی ادب بعہد اورنگ زیب'' میں مبسوط اور مدلل انداز میں آواز بلند کی۔ یہ تو سچ ہے کہ اورنگ زیب نے ''ملک الشعرا'' کا عہدہ اپنے دور میں ختم کر کے شعرا کو شاہی سرپرستی سے محروم کر دیا تھا لیکن اس سلسلے میں ڈاکٹر نورالحسن انصاری کا یہ اقتباس بھی غور طلب ہے:

''رودکی سے غالب اور قاآنی تک عظیم شاعر کسی نہ کسی دربار
سے وابستہ رہے ہیں لیکن فقط شاہی سرپرستی سے عظیم شاعری
وجود میں نہیں آتی اور نہ ملک الشعرا اپنے دور کا سب سے بڑا
شاعر ہوتا ہے۔ فارسی کے عظیم شعرا، فردوسی، خیام، رومی،
سعدی، خسرو، حافظ اور بیدل کی شاعری دربارپرستی کی
رہینِ احسان نہیں۔ شاہی دربار شاعری کے لیے مناسب اور
ہموار فضا ضرور پیدا کرتا ہے لیکن عظیم شاعر نہیں پیدا
کرتا......''[۶]

اورنگ زیب کے عہدِ حکومت میں موسیقی/مصوری کو بھلے ہی زوال ہوا ہو لیکن شعر و ادب کی روایت حسب دستور برقرار رہی۔ امرا و سلاطین کی جھوٹی خوشامد اور مبالغہ آمیز مدح جو قصیدہ کی صنف میں گہرائی تک سرایت کر گئی تھی، وہ اورنگ زیب کے زمانے میں متروک ہونے لگی اور فارسی شاعری ایک نئے دور میں داخل ہوئی جس میں حقائق و معارف اور واقعیت و صداقت پر زور دیا جانے لگا۔ اس سلسلے میں فارسی تاریخِ ادب کے مورخ ڈاکٹر عبدالغنی کا یہ اقتباس دیکھیے:

''اسلوبِ شعرگوئی کے لحاظ سے عہدِ عالمگیری تازہ گوئی کا

دَور ہے۔ شعرا کو معانیِ تازہ کی تلاش رہتی تھی اور وہ ان مضامین کو زیادہ تر معنوی صنعتوں مثلاً حسن تعلیل اور تمثیلی اسلوب کے ذریعہ بیان کیا کرتے تھے۔ یہ تلاشِ معانی، خیال آفرینی کی صورت بھی اختیار کر لیتی تھی......،،[۷]

عہدِ اورنگ زیب کے قابلِ ذکر شعرا میں غنی کشمیری (م:۱۰۷۹ھ/ ۶۹۔۱۶۶۸ء)، ماہر اکبرآبادی (م:۱۶۷۸ء/ ۱۰۸۹ھ)، بینش کشمیری (م: غالباً ۱۰۹۳ھ/۸۲۔۱۶۸۱ء)، غنیمت (مولانا محمد اکرام غنیمت، م:۱۰۹۶ھ/ ۸۵۔۱۶۸۴ء)، فطرت موسوی (م:۱۶۹۰ء)، راسخ سرہندی (م:۱۱۰۷ھ/ ۹۶۔۱۶۹۵ء)، ناصرعلی سرہندی (م:۱۱۰۸ھ/ ۱۶۹۶ء)، عاقل خاں رازی (م:۱۶۹۶ء)، جویاکشمیری (م:۱۱۱۸ھ/ ۷۔۱۷۰۶ء)، اشرف مازندرانی (م:۱۱۲۰ھ/ ۹۔۱۷۰۸ء)، نعمت خاں عالی (م:۱۱۲۱ھ/ ۱۰۔۱۷۰۹ء)، محمد رفیع باذل (م:۱۱۲۳ھ/ ۱۷۱۱ء)، مرزا مبارک اللہ واضح (م:۱۱۲۸ھ/ ۱۶۔۱۷۱۵ء)، مرزاعبدالقادر بیدل (پ:۱۰۵۴ھ/ ۴۵۔۱۶۴۴ء، م:۱۷۲۰ء/ ۱۱۳۳ھ)، عطا ٹھٹھوی (م:۱۱۳۳ھ/ ۲۰۔۱۷۱۹ء کے بعد۔ انھوں نے محمد شاہ تک کا زمانہ دیکھا تھا) وغیرہ کے نام اہمیت رکھتے ہیں۔ ان شعرا نے فارسی غزل میں اپنی فطری صلاحیتوں کو اجاگر کیا اور بعض دوسری اصناف بالخصوص مثنوی کی روایت کو پروان چڑھانے میں کوشش کی۔

اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد مغلیہ خاندان میں خانہ جنگی کا سلسلہ شروع ہو گیا اور زوال کے آثار نمایاں ہونے لگے۔ اورنگ زیب کا بڑا بیٹا معظم اپنے بھائیوں اعظم اور کام بخش کو مغلوب کر کے سلطنت پر قابض ہو گیا اور بہادر شاہ کے لقب سے مشہور ہوا۔ وہ ایک با مروت، سادہ لوح اور نرم دل بادشاہ تھا۔ لوگ اسے ''شاہِ بےخبر'' کہتے تھے۔ اس زمانے تک مرہٹوں، سکھوں، راجپوتوں اور مسلمان صوبے داروں میں بغاوت کے آثار پوری طرح نمایاں ہو چکے تھے۔ فروری ۱۷۱۲ء میں بہادر شاہ کی وفات کے بعد اس کے لڑکے جہاندار شاہ نے حکومت سنبھالی لیکن وہ بھی عیش پسند بادشاہ ثابت ہوا جو لال کنور جیسی بازاری عورت پر فدا ہو گیا تھا۔ اس کے زمانے میں سید برادران (سید حسن علی اور سید حسین علی جو ''ساداتِ بارہہ'' کے نام سے مشہور تھے) کا زور اتنا بڑھ گیا تھا کہ انھوں نے چار بادشاہوں کو یکے بعد دیگرے تخت و تاج کا مالک بنوا دیا اسی لیے یہ دونوں بھائی بادشاہ گر کے لقب سے مشہور ہوئے۔ پہلے تو انھوں نے

جہاندارشاہ کو۱۳ ۱۷ء میں معزول کر کے اس کے بھتیجے فرخ سیر کو بادشاہ بنایا لیکن اصل حکومت خود ان ہی کے ہاتھوں میں رہی۔فرخ سیر ایک مرتبہ بیمار ہوا تو اس کا علاج انگریز ڈاکٹر ہملٹن نے کیا اور پھر اسی کی سفارش پر انگریزوں کی تجارتی کمپنی کو بغیر محصول کے ہندوستان میں تجارت کی آزادی مل گئی۔فرخ سیر کی مدتِ حکومت بھی مختصر رہی۔سیدوں نے جنوری ۱۷۱۹ء میں اسے زہر دیا اور پھر قتل کرادیا۔مرزا عبدالقادر بیدل نے اس واقعہ کو ذیل کے قطعہ میں محفوظ کر دیا ہے:

دیدی کہ چہ بادشاہ گرامی کردند
صد جور و جفا از رہِ خامی کردند
تاریخ چو از خرد بجستم فرمود
سادات بوَے نمک حرامی کردند

فرخ سیر کے قتل کی تاریخ اس آیۂ کریمہ سے بھی برآمد کی گئی ہے:

''فاعتبروا یا اولی الابصار۔''(۱۱۳۱ھ/ ۱۷۱۹ء)

فرخ سیر کے بعد چھ ماہ کی مختصر سی مدت میں سیدوں نے تین بادشاہوں کو تخت پر بٹھایا۔پہلے تو انھوں نے بہادرشاہ اوّل کے پوتے رفیع الدرجات کو اور تین ماہ بعد اس کے بھائی رفیع الدولہ (ملقب بہ شاہ جہاں خانی) کو تخت نشین کیا لیکن تین ماہ بعد ہی جب رفیع الدولہ کا انتقال ہوگیا تو بہادرشاہ کے ایک پوتے روشن اختر کو قید سے نکال کر مالکِ تخت و تاج بنادیا۔وہ ابوالفتح محمد شاہ بادشاہ کے لقب سے مشہور ہوا۔اس نے ۱۷۱۹ء سے ۱۷۴۸ء تک حکومت کی۔اس کا میلان بھی عیش وعشرت کی طرف زیادہ تھا اسی لیے اسے ''رنگیلا'' کہا جاتا ہے۔اس زمانے میں درباری امرا کے ایرانی (شیعہ) اور تورانی (سنّی) دو گروہ بن گئے تھے۔مغلیہ دربار کے امرا کی باہمی چپقلش اور سازشوں نے انتظامِ سلطنت میں بھی ابتری پیدا کر دی۔ایسی صورت میں ایران کے نادرشاہ نے موقع کا فائدہ اٹھاتے ہوئے ۱۱۵۱ھ/ ۱۷۳۹ء میں ہندوستان پر حملہ کر دیا۔دہلی میں اس کی فوجوں نے زبردست قتل عام کیا جس میں تیس ہزار سے زاید افراد ہلاک کر دیے گئے اور ایک ''اندازے کے مطابق ستّر، اسّی کروڑ کے درمیان کی مالیت کا سونا، چاندی، ہیرے اور زرنقد وہ اپنے ساتھ لے گیا جو دس ہزار اونٹوں، دس ہزار گھوڑوں اور تین ہزار جنگی ہاتھیوں پر لادا گیا تھا۔''[8] شیوا داس لکھنوی کے اندازے کے مطابق نادرشاہ جو زرو جواہر یہاں سے لے گیا تھا وہ ایک ارب اسّی کروڑ روپے کی مالیت کے تھے۔[9] شاہ جہاں کا

تختِ طاؤس بھی وہ اپنے ساتھ لے گیا۔ نادر شاہ کے حملے سے صرف یہی نہیں کہ ہندوستان کے متعدد صوبے ہاتھ سے نکل گئے اور مغلیہ خاندان کا سارا اندوختہ ایران منتقل ہوگیا، بلکہ ایک شدید نقصان یہ بھی ہوا کہ مغلوں کے وقار کو سخت صدمہ پہنچا اور حکومت کی کمزوری سب پر عیاں ہوگئی۔

محمد شاہ کے انتقال (۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ء) کے بعد اس کا بیٹا احمد شاہ حکمراں بنا لیکن آصف جاہ کے بیٹے غازی الدین خاں نے احمد شاہ کو ۱۱۶۸ھ/ ۱۷۵۴ء میں قتل کرادیا۔ اس کے بعد مغلیہ سلطنت کی حکمرانی عالمگیر ثانی (۱۱۶۸ھ/ ۱۷۵۴ء تا ۱۱۷۳ھ/ ۱۷۵۹ء) اور پھر شاہ عالم (۱۱۷۳ھ/ ۱۷۵۹ء تا ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ء) کے حصے میں آئی لیکن اس زمانے تک حکومت کے انحطاط اور زوال کی رفتار بہت تیز ہو چکی تھی۔ نادر شاہ کے انتقال (۱۱۶۰ھ/ ۱۷۴۷ء) کے بعد احمد شاہ ابدالی نے ہندوستان پر ۱۷۴۷ء سے ۱۷۶۹ء تک نو حملے کیے۔[10] اس کے بعد دہلی نے مرہٹوں اور روہیلوں کی یلغار کا صدمہ بھی اٹھایا۔ غلام قادر روہیلہ نے شاہ عالم بادشاہ متخلص بہ آفتاب کی آنکھیں نکلوالیں۔ ۱۲۱۸ھ/ ۱۸۰۳ء میں دہلی پر انگریزوں کا جب قبضہ ہوگیا تو اکبر ثانی بن شاہ عالم کی حیثیت بھی وظیفہ خوار بادشاہ کی سی ہوگئی۔

اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت پر جس تیزی سے زوال آنا شروع ہوا اس سے فارسی زبان کی مرکزیت کو بھی نقصان پہنچا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شعرا بھی رفتہ رفتہ عوامی زبان یعنی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگے۔ امیر خسرو دہلوی کے ہندی/ ریختہ اشعار سے اگر تھوڑی دیر کے لیے ہم صَرفِ نظر کرلیں تو بھی شمالی ہند میں محمد افضل جھنجھانوی (م: ۱۰۳۵ھ/ ۱۶۲۵ء) کا ''بارہ ماسہ'' روشن علی کی مثنوی ''جنگ نامہ'' یا ''عاشور نامہ'' (زمانۂ تصنیف ۱۶۸۸ـ۸۹ء)، اسماعیل امروہوی کی ''وفات نامۂ بی بی فاطمہؓ'' (زمانۂ تصنیف ۱۶۹۳ـ۹۴ء) اور جعفر زٹلی (۱۶۵۹ءـ۱۷۱۳ء) وغیرہ کی شعری تخلیقات سامنے آچکی تھیں۔ اسی طرح مرزا معز فطرت موسوی اور مرزا عبدالقادر بیدل (متوفی: ۴رصفر ۱۱۳۳ھ/ ۲۴رنومبر ۱۷۲۰ء) جیسے متعدد شعرا منھ کا مزا بدلنے کے لیے کبھی کبھار ریختہ گوئی پر بھی مائل ہوجاتے تھے، لیکن ۱۱۱۲ھ/ ۱۷۰۰ء میں جب ولؔی اورنگ آباد سے دہلی پہنچے اور پھر ۱۱۳۲ھ/ ۱۷۲۰ء میں ان کا مکمل اردو دیوان دہلی پہنچا تو اس کے اثر سے شمالی ہند میں ریختہ گوئی کا چلن تیزی سے عام ہونے لگا اور فارسی شاعری کی لے مدھم ہوگئی۔ بقول ڈاکٹر شمس الدین صدیقی:

''فارسی زبان میں شاعری کا چراغ بیدل، آرزو، وداد، فراق، فطرت، پیام، بہار، حشمت اور بعض دوسرے شعرا نے جلائے رکھا لیکن آخر کب تک۔ فارسی سے عوام کی بے تکلفی بڑھتی جارہی تھی۔ مغل دربار سے فارسی شعرا کی حوصلہ افزائی نہیں ہورہی تھی اور ادھر اہلِ ایران ہندوستان کے فارسی شعرا کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ان حالات میں فارسی کا زوال فطری بات تھی۔ عوام کی زبان اردو تھی جو عام بول چال اور لین دین کے کاموں میں رائج تھی۔ اسی زبان میں فارسی کا پیوند ملا کر بعض ہزل گو بھی شعر کہنے لگے تھے۔ بعض فارسی گو شعرا تفننِ طبع کے طور پر اردو میں کبھی کبھار کچھ کہہ لیتے تھے۔ یہ صورت حال تھی کہ ۱۱۱۲ھ یعنی ۱۷۰۰ء میں دکن سے ایک ممتاز اردو شاعر ولّی دہلی پہنچا جس کی غزلوں نے اہلِ دہلی کو خوش گوار حیرت میں مبتلا کر دیا اور انھوں نے محسوس کیا کہ اس زبان میں بھی اچھی معیاری شاعری ہوسکتی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اب اردو میں شعر کہنے کا سلسلہ باقاعدگی سے شروع ہوگیا اور اس میں تیزی اس وقت آئی جب بیس سال بعد ولی کا دیوان دہلی پہنچا۔''[۱۱]

اس سے قبل ہندوستان کے فارسی شعرا اور ایران کے مہاجر شعرا نے یہاں ''سبک ہندی'' کی جو روایت قائم کی تھی اس کی ایرانی علما کے نزدیک کوئی وقعت نہ تھی۔ فارسی اہلِ ایران کی مادری زبان تھی اس لیے انھیں اپنی لسانی برتری کا احساس تھا اور وہ ہندوستانی ادیبوں اور شاعروں کو خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ امیر خسرو جیسے فارسی کے بلند مرتبہ شاعر پر عبؔید نے یہ طنز کیا تھا کہ:

غلط افتاد خسرو را ز خامی — کہ سِکبا پخت در دیگِ نظامی

اکبر اور جہاں گیر کے دَور میں بھی بعض ایرانی اور ہندوستانی فارسی شعرا کے درمیان ادبی نوک جھونک ہوتی آئی تھی[۱۲] لیکن محمد شاہ کے عہد (۱۷۱۹ء/ ۱۱۳۱ھ۔ ۱۷۴۸ء/ ۱۱۶۱ھ) میں اس میں

شدت آ گئی۔ اس کا خاص سبب یہ ہوا کہ شیخ محمد علی حزیں لاہجی (پ:۱۱۰۳ھ/ ۱۶۹۱ء۔ م:۱۱۸۰ھ/ ۱۷۶۶ء) ایران سے ہندوستان میں وارد ہوئے اور ۱۱۴۷ھ/ ۱۷۳۴ء میں تذکرہ ''ریاض الشعرا'' کے مؤلف والہ داغستانی کے ہمراہ دہلی آ گئے۔ ایران میں نادر شاہ سے ان کے معاملات کشیدہ ہو گئے تھے اور یہ اسی کے خوف سے یہاں چلے آئے تھے مگر نادر شاہ نے ۱۷۳۹ء میں دہلی پر خود ہی لشکر کشی کر دی۔ اس دوران حزیں نے والہ داغستانی کے گھر میں پناہ لی۔ ہندوستان آ کر حزیں نے اپنی سوانح عمری ''تذکرۃ الاحوال'' لکھی تو اس میں ہندوستان اور اہلِ ہند کا مذاق اڑایا، حالاں کہ محبت و مراعات میں ان کے ساتھ یہاں کوئی کمی نہیں کی گئی تھی۔ یہاں کے فارسی شعرا کی انھوں نے ہجویں لکھیں اور ان کے دل میں ہندوستانیوں کے خلاف جو شدید نفرت تھی اس کے اظہار میں انھوں نے یہ تک کہہ دیا:

از ظلمتِ ہند سفلہ انگیز مترس
در تیرگی شب ای سحر خیز مترس
ہرگز باکی ز خصمیِ ہند مدار
نامرد نہ ای ز حملۂ حیز مترس

اسی طرح ابوالفضل اور فیضی کے بارے میں یہ کہا کہ:

''در زاغانِ ہند از این دو برادر بہتری برنخاستہ۔''

ناصر علی سرہندی اور نثرِ بیدلؔ عظیم آبادی سے متعلق یہ فرمایا کہ:

''نظمِ ناصر علی و نثر بیدلؔ بہ فہم نمی آید۔ اگر مراجعت بہ ایران دست دہد، برای ریشخند بزم احباب رہ آوردی بہتر ازین نیست۔''

مرزا محمد رفیع سوداؔ کے بارے میں انھوں نے یہ کہہ دیا کہ:

''در پوچ گویانِ ہند بد نیستی۔''[۱۳]

حزیں کے اس نازیبا سلوک پر والہ داغستانی نے انھیں تنبیہ کی لیکن وہ اپنی حرکتوں سے باز نہیں آئے۔ اسی لیے والہ داغستانی نے حزیں سے اپنے تعلقات منقطع کر لیے۔ والہ نے ہندوستانی

بزرگوں کے کریمانہ اخلاق اور مہربانی کے رویے کی تعریف کی ہے کہ کمال قدرت رکھنے کے باوجود وہ حزیں سے انتقام لینے پر آمادہ نہیں ہوئے جب کہ حزیں کا یہ رویہ ان ایرانی دانش مندوں کے لیے بھی شرمندگی کا باعث تھا جو ہندوستان میں غریب الوطنی کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ اس سلسلے میں ''ریاض الشعرا'' کا اصل اقتباس دیکھیے:

''پادشاہ و امرا و سایر ناس کمال محبت و مراعات نسبت بہ وی مرعی میدارند، لیکن از آنجا کہ مروت جبلی و انصاف ذاتی حضرت شیخ است، عموم اہل این دیار را از پادشاہ و امرا وغیرہ ہجو ہای رکیک کہ لایق شان شیخ نبود، نمود۔ ہرچند اورا ازین ادای زشت منع کردم، فایدہ نبخشید و تاحال در کار است۔ لابد پاس نمک پادشاہ و حق صحبت امرا و آشنایان بی گناہ گریبان گیر شدہ ترک آشنای و ملاقات آن بزرگوار نمودہ این دیدہ را نادیدہ انگاشتم و آفرین بہ خلق کریم و کرم عمیم این بزرگان کہ با کمال قدرت درصدد انتقام برنیامدہ بیشتر از پیشتر در رعایت احوالش خود را معاف نمی دارند و این معنی زیادہ موجب خجلت عقلای ایران کہ در این دیار بہ بلای غربت گرفتارند، می شود۔''[۱۴]

اس زمانے کی دہلی میں سراج الدین علی خاں آرزو (م:۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۵ء) ایک مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ حزیں نے ان سے بھی طعن و تشنیع شروع کردی۔ ریحانہ خاتون نے ''نگارستانِ فارسی'' (محمد حسین آزاد) کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''کسی نے ایک روز آرزو کی اس غزل کے چند شعر حزیں کے سامنے پڑھے:

عشق روزی کہ بہ دل خلعت سودا بخشید
جامہ داری بہ من از دامنِ صحرا بخشید
خجل از روی حبابم کہ بہ این تنگی ظرف
آنچہ در کیسۂ خود داشت بہ دریا بخشید

حزیںؔ نے دوسرے شعر میں اس طرح کا تصرف کر کے اپنی نظر میں درست کر دیا:

خجل از روی حبابم کہ بہ این ظرف تنگ
آنچہ در کاسۂ خود داشت بہ دریا بخشید

اورآرزوؔ کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا کہ: ''این بابا از کیسہ تا کاسہ واز تنگی تا تنگی فرق نمی کند و باز خود را شاعر می گوید۔''[۱۵]

بالآخر خان آرزو نے بھی حزین کے دیوان سے چار سو اشعار کا انتخاب کر کے ان میں زبان و بیان، لغت و محاورے اور فن کے اعتبار سے جو غلطیاں نظر آئیں ان سے متعلق ایک کتاب ''تنبیہ الغافلین'' کے نام سے تیار کر دی۔ اس کا زمانۂ تالیف ۱۱۵۸ھ/ ۱۷۴۵ء یا ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۷ء قرار دیا گیا ہے۔ شریف حسین قاسمی نے لکھا ہے کہ:

''تنبیہ الغافلین'' میں آرزو کے اعتراضات چار نوعیت کے ہیں:

۱۔ ایسی عبارات پر جو استادانِ صاحب قدرت جیسے عطار، رومی، سنائی، خواجہ کرمانی، سعدی، خسرو، حسن دہلوی، خاقانی، کمال اسماعیل، حافظ، عرفی، نظیری، ظہوری، شفائی، صائب، قدسی، کلیم، سلیم وغیرہ کے کلام میں نظر نہیں آتیں۔

۲۔ ایسی عبارات پر جو بے ربط ہیں اور جن کی وجہ سے شعر بے معنی ہو جاتا ہے۔

۳۔ ایسے تصرفات پر جن کی وجہ سے حزیں کے اشعار نارسا معلوم ہوتے ہیں اور آرزو نے لفظی مناسبتوں کو بنیاد بنا کر ان میں تصحیح کی ہے اور حزیں کے اشعار کو بہتر شکل دی ہے۔

۴۔ سرقتِ مضامین پر، حزیں کے کلام میں بعض مصرعے دوسرے شعرا سے ماخوذ ہیں اور چند اشعار ایسے بھی ہیں جن کے مضامین دوسرے شعرا کے اشعار سے اخذ کیے گئے ہیں۔[۱۶]

حزیں کے کلام پر دیگر اعتراضات کے علاوہ آرزوؔ نے ان کے کلام سے سرقہ و توارد کی مثالیں بھی دریافت کی تھیں۔ اس سے پہلے حزیں نے میر محمد افضل ثابتؔ کے اشعار پر بھی اعتراض کیے تھے۔ ''تنبیہ الغافلین'' سے تحریک حاصل کر کے میر افضل ثابت کے بیٹے میر محمد عظیم ثباتؔ نے بھی دیوانِ حزیں سے ۵۰۰/ ایسے اشعار ڈھونڈ نکالے جن میں شعرائے متقدمین کے مضامین سے سرقہ کیا گیا تھا۔ والہ داغستانی نے تذکرہ ''ریاض الشعرا'' میں ''تنبیہ الغافلین'' کا ایک معتد بہ حصہ اور اس کے بعد حزیں کے یہاں سرقہ والے بہت سے اشعار جو ثباتؔ

نے دریافت کیے تھے، انھیں نقل کر دیا ہے۔ شریف حسین قاسمی کا خیال ہے کہ:

''والہ نے اپنے تذکرے میں یہ دونوں رسالے اس لیے نقل کیے ہیں کہ وہ حزیں کے طریقۂ کار کے مخالف اور اس کے جواب میں ہندوستانی شعرا وعلما کی جوابی کارروائی کے حامی تھے۔ والہ نے اپنا تذکرہ ایران بھی روانہ کیا تھا جس کا مقصد بظاہر یہ تھا کہ ایرانی شعرا و ادبا حزیں کے نازیبا رویے، اس کی وجہ سے رونما ہونے والے ادبی معرکے اور ہندوستانی دانش وروں یعنی آرزؔو اور ثباتؔ کے ادبی وعلمی مقام اور ان کے ردِعمل سے واقف ہوں۔''[۱۷]

سطورِ ذیل میں ''ریاض الشعرا'' سے یہ دونوں حصے نقل کیے جاتے ہیں:

(۱)

(تنبیہ الغافلین)

''بعد از حمد کلام آفرین کلیم وقائل قول فوق کل ذی علم علیم جل شانہٗ واعظم برہانہ وصلوٰۃ افصح الفصحا کہ فاتحۂ کتاب خلقت وخاتمۂ رسالۂ نبوت است علیہ وعلیٰ آلہ من التحیات اتمہا عرض می شود کہ درین ایام مطالعۂ دیوان بلاغت بنیان جناب فصاحت مآب شعرای اوج نکتہ برداری، دبیر فلک سخن سازی، بقیۃ السلف، حجۃ الخلف، نتیجہ متقدمین و خاتم متاخرین شیخ محمد علی حزین کہ تخمیناً از مدت دہ سال بہ سبب ہنگامۂ ایران وارد ہندوستان جنت نشان کہ داخلش ''مَنْ دَخَلَہٗ کَانَ آمِنًا'' گویان است۔ گردیدہ واز طنطنۂ شاعریش گوش اکابر و اصاغر برگشتہ، اتفاق افتادہ و استفادۂ تمام دست بہم دادہ، لیکن در بعض اشعار کہ بہ سبب قصور ذہن بہ معانی آن نرسیدہ و فایز بہ مقصد آن نگردیدہ، ترددی رو دادہ۔ ناچار درتحریر آن را بہ روی قلم مشوش رقم خود کشادہ و نیز پارہ ای از مصارع را کہ از نارسای فہم خویش نارسا فہمیدہ گاہی بہ اندک تغییر وتبدیل گردانیدہ و گاہی خود گفتہ و رسانیدہ، پس این را از عالم خطای بزرگان گرفتن کہ در واقع خطای بزرگیست، تصور نباید فرمود۔ بلکہ برای غلط خود کہ دستمایۂ اہل ہند است،

مستندی پیدا نمود۔ امیدوارست کہ اگر بہ نظر شریف او درآید از خلل و زلل برآید۔ قولہ:

دل بی تو چو شیشۂ شکستہ
در گریۂ ہا یہاست ما را

از لفظ ہایہا غالب کہ جمع ہای مقصود ناظم نیست۔ و اگر منظور ہایہای است، بہ حذف یای ثانی مسموع نیست۔ سندی باید۔ ہایہای و ہایاہای ضبط کردہ اند، ہایہا در ہیچ جا دیدہ نشدہ۔ قولہ:

ظلمت کدۂ عاشق را از چہرہ منور کن
تا چند بہ روز آرم تاریکی شب ہا را

شب بہ روز آوردن صحیح است، نہ تاریکی شب بہ روز آوردن یا شب ہای تاریک می بایست گفت۔ قولہ:

ہرچہ خواہی بکن از دوری دیدار مگر
وحشت آباد مکن خاطر ویرانی را

نہی از وحشت آباد کردن۔ خاطر ویران چہ لطف دارد؟ اگر خاطر جمع یا خاطر آبادمی بود، گنجایش داشت و اگر گویند کہ عاشق را با جمعیت خاطر چہ کار، گویم در اینجا معشوق مخاطب است و خطاب جز در حالت وصل صورت نمی بندد و جمعیت خاطر در وصل متصوراست۔ قولہ:

گران جان تو ز شبنم نیست جسم ناتوان من
اگر می بود با من روی گرمی آفتابش را

در ربط این شرط و جزا حیرانم با آن کہ لطف شعر مستند یست۔ میرزا صایب گوید:

بہ اندک روی گرمی پشت بر گل می کند شبنم چرا در
آشنای این قدر کس بی وفا باشد

قولہ:

از ہمت سرمستان بردار حزین خضری

تنها نتوان رفتن صحرای محبت را

خضر برداشتن عبارت تازه است۔ خضر از عالم زاد نیست کہ بردارند واگر گویند رفیق برداشتن در محاوره آمده۔ گوییم همراه برداشتن است نہ تنها برداشتن و بر تقدیر تسلیم، خضر در حکم رفیق نیست یعنی استعمال این لفظ در حق متبوع جایز نیست۔قولہ:

صف مژگان تو گر سایہ بہ دریا فگند
خار قلاب شود در بدن ماهی ما

اگر چہ لفظ صف در مصرع اوّل هم زاید است۔اما در مصرع ثانی ما هیچ دخلی در معنی ندارد، بل مخل اصل مطلب است۔ چہ مطلب آن است کہ مژگان تو اگر سایہ بہ دریا فکند، خار در بدن ماهی بہ سبب خار خار و جذبۂ عشق حکم قلاب بہ هم ساند۔ در ین صورت لفظ از مطلب آن روی آب افتاده۔قولہ:

در محبت دراز باد حزین
عمر غم های جاودانۂ ما

لفظ جاودانہ بیکار محض است۔ زیرا کہ در صورت جاودانہ بودن غم دعای درازی عمرش بی حاصل است۔نعم ما قیل۔قولہ:

گفتن دعا بہ زلف تو تحصیل حاصل است
با خضر کس نگفت کہ عمرت دراز باد

قولہ:

تو کز ابر کف آبی تشنہ کامان را ببخشای
چرا چون باد دامن می زدی آتش بہ جانی را

در ین شعر معشوق را ممدوحانہ ستوده و ابر کف گفتہ و نیز بخشودن و بخشایش در محل رحم و عفو مستعمل است، بہ معنی عطا و بخشش بخشیدن آمده۔قولہ:

پنهان نگشت در دل صد پاره راز عشق
این خانۂ شکستہ هوا را نگہ نداشت

نگهداشتن خانه هوا را آنست که مانع دخول هوا شود نه مانع خروج ـ ومصرع اوّل بیت مقید به معنی اجزاست واین خلاف استعمال است ـ قوله:

مانع نمی شود کف بی مایه سیل را

دامن حریف گریهٔ به اختیار نیست

دامن را با کف بی مایه نسبتی نیست ـ معهذا نفی در کلام بلغا تابع اثبات است ـ اگر دامن را مداخلت درمنع گریه می بود، نفی آن صحت می داشت ـ چه دامن پاک کنندهٔ اشک است، نه مانع گریه:

ای یوسف مصر از تو گرفتار محبت

عیسی به تمنای تو بیمار محبت

مخفی نماند که درین بیت بعضی از الفاظ زاید محض است ـ یا عیسی به تمنای تو بیمار است، می باید یا عیسی بیمار محبت تست ـ قوله:

یارب آن لعل شکر خا همه دم نوشش باد

خون مابی گنهانی که به پیمانهٔ اوست

یای تحتانی که آخر بی گنهان و کاف بعد آن واقع شده عجیب ترکیبی است و افادهٔ معنی طرفه می کند ـ قوله:

روزی که حجت از خلق خواهند در قیامت

روی تو حجت ماست ای قبله گاه حاجت

ترکیب روزی که در قیامت، ترکیبی است ـ قیامت چند روز نیست، همان یک روز است ـ اگر روز قیامت یا روز تنها یا قیامت تنها می بود، صورت داشت ـ معهذا لطف شعر از خواجه حافظ است ـ چنانکه گفته:

به زعم مدعیانی که منع عشق کنند

جمال چهرهٔ تو حجت موجهٔ ماست

لیکن درمیان فرق از زمین تا آسمانست ـ قوله:

باری که غمی می برد از یاد شرابست

خون گرمی اگر هست درین بزم کبابست

مخفی نماند که لفظ یاد به دو معنی مستعمل است: یکی ذکر بضم که عبارت است از یاد کردن۔ دوم قوت حافظه، درین صورت غم از یاد بردن، درینجا معقول نیست که مطلب دور کردن ذات غم است یعنی یاری که غم به سبب آن برطرف شود، شرابست و اگر گویند که مراد همچو یاریست که غم چه یادغم را هم از دل می برد، گوییم پای غمی مخل این معنی است۔ فتأمل ومعهذا اضافت مصرع ثانی از میر سنجر کاشی است واو مربوط ادا کرده:

می گویم اگر خاطر احباب نرنجد
یاری که غمی از دل ما برد شراب است

قوله:

ز آتشین جلوهٔ من شهر کباب است حزین
آه ازین برق که در خرمن دلها می سوخت

پوشیده نماند که برق خرمن ها را می سوزد، نه برق در خرمن می سوزد۔ معهذا اضافت آتشین جلوهٔ من، مهمل دیگر هم دارد۔ قوله:

مژگان به هم نمی زنم شور رستخیز
غوغای حشر خواب پریشان عاشق است

از مصراع اوّل چنان مستفاد می شود که از شور قیامت خوابم نمی برد۔ درین صورت معنی مصرع دوم مربوط نمی گردد۔ قوله:

غفلت از حادثهٔ دهر بلاست
در ره سیل غنودیم عبث

و لفظ عبث در این جا عبث است۔ زیرا که استفادهٔ عبث در محل فایده است۔ اینجا خود فایده منظور نیست، بل جای غلط است۔ قوله:

درد جدای بلاست گرهمه یک ساعت است
شمع شبستان گداخت از تف هجران صبح

معنی این بیت در فهم فقیر در نیامد ظاهراً از آن عالم باشد که شخصی گفته:

آسیاسنگی خمار آلوده هیکل مصحفی
یعنی از نبض تبسم خندهٔ بیمار چیست

قوله:

داشت جا فاختة در جامهٔ یکتای سرو
طوق گردن به گلو حلقهٔ زنار نبود

عبارت طوق گردن به گلو سیر دارد۔ معهذا ربط مصرع دویم با اوّل پر ظاہر است۔ قوله:

لبت اکنون به فسون می برد از ہوش مرا
ورنه این باده به کام دگرانست که بود

لفظ که بود، در این جا دخل در معنی بیت ندارد و زاید محض است۔ قوله:

نبخشد دل فروغی تیره روزی های بختم را
سواد زلف او چون من شب تاری نمی دارد

تیره روزی مترادف سیه بختی است۔ در ین صورت لفظ بخت زاید محض است۔ معهذا مفاد شعر ہم آنچہ ہست، معلوم است۔ قوله:

اگر نگذارد از کف کاسهٔ کشکول گدای را
گدا از ناز پا را بر سر فغفور نگذارد

پوشیده نماند که کاسهٔ کشکول قناعت استعارهٔ غلطی است۔ چه در استعاره شرط است که میان مستعار منه و مستعار له از روی معنی مشابہت باشد و کاسهٔ کشکول را که مختص گدای است، با قناعت که سلطنت بی زوال است، چه مشابہت۔ قوله:

از خود رفتن سفر باشد خراباتی نژادان را
به کوی می پرستان نقش پا ہرگز نمی باشد

لفظ نژاد در این جا بیکار و زاید است۔ مدعا خراباتیان است۔ کسی که تملک بر سخن دارد چنین حشو در شعر نمی آرد۔ قوله:

آزادگی گزین که ازین دشت پر فریب

گرمی رسد به جای سبک بار می رسد

به جای رسیدن دراین جا غلط وبی جا است ـ به جای رسیدن می باید ـ قوله:

سرازی که بداز صومعه داران محجوب

در ته میکده مستان به ملا بکشایند

لفظ در ته میکده اگر از سهر کاتب است، معذور ـ و اگر سهر ناظم باشد، جای ایراداست ـ قوله:

غمگین نمی رود کسی از خاک میکده

تا هم پیاله مۂ عیدش نمی کنند

لفظ غمگین دراین جا طرفه افاده می کند ـ زیرا که حاصل معنی بیت این است که تا کسی را هم پیالۂ ماه عید نمی کنند، از خاک میکده غمگین نمی رود و بعد از آنکه کردند ـ غمگین می رود ـ درین مقام لفظ هرگز می بایست نه غمگین و گویا این سہوالفکر است ـ قوله:

شکست کفر و کین خونریز اسلام

ز مژگان صف آرای تو باشد

لفظ کین زاید محض است ـ بلکه سہوالقلم است و می تواند که دین بود ـ لیکن عبارت از سیاق می افتد ـ قوله:

خاک بی سرمایه مجنون وخراب افتاده بود

برفشاندی دست ودل دریاوکان آمد پدید

لفظ مجنون دراین جابی فایده وحشو صرف است ـ معهذا معشوق رامعشوقانه بایدستود نه ممدوحانه ـ اگر چه به اعتقاد خود، این بیت را صوفیانه گفته است ـ قوله:

کدوی خشک زاہدرادفاع از بوی می تر شد

بحمد اللہ که آب رفتۂ ما در ایاغ آمد

آب رفته در جوی آمدن مشهور است ـ در ایاغ آمد، ظاہراً از تصرفات جناب شیخ است ـ قوله:

شراب غم ندارد جلوه ای در تنگنای دل
خمار آلودم از کم ظرفی رطل گران خود

رطل گران در این جا مخالف تنگنای دل است۔ ساغر و پیانه می باید۔ چنانچه بر سخن فہم پوشیده نیست۔ قوله:

بخشید حیات تن را اگر آب اسکندر
دل زندگی از چشمهٔ حیوان تو یابند

آب خضر معروف است و آب سکندر مسموع نیست۔ سند می خواہد۔ قوله:

شمرده زد نفس خویش ہر که در عالم
چو صبح آیینهٔ خاطرش غبار ندید

لفظ خویش در این جا بیکار محض است۔ قوله:

کند به ساغر ہوش فرشته داروی مستی
تبسمی که لب سحر آفرین تو باشد

داروی بی ہوشی شہرت دارد۔ داروی مستی سند می خواہد۔ قوله:

بنازم حیرت نظارهٔ حسنی که اشکم را
چو آب تیغ از مژگان چکیدن بازمی دارد

بر دقت فہم پوشیده نیست که یک لفظ از این جا از راه سہو مانده، چرا که در عبارت از مژگان چکیدن حرف از داخل است۔ درین صورت چکیدن یک از دیگری خواہد۔ و مقصود آنست که از مژگان اشک را از چکیدن بازمی دارد۔ و این از عالم مصرع میرزا صایب است که گفته: عیبی به عیب خود نرسیدن نمی رسد۔ یک با در این جا از راه سہو مانده زیرا که دو رسیدن را دو بای صله می باید و این از عالم سرگذشته نیست۔ چرا که در محاورهٔ استادان از سرگذشته به حذف از نیز آمده۔ به خلاف بای صله و از مژگان چکیدن۔ قوله:

داغ وفا مباد ز دل پا کشد حزین
این لالهٔ غریب به صحرا نگاہدار

تامل ضرور است۔ لاله به صحرا نگهدار چه دخل دارد به باغت نگاهدار یا به صحرایت نگاهدار۔ قوله:

ز هر بلبل نوای برنخیزد صید زاغ اولی
همای کو نبخشد دولتی از وی مگس بهتر

بعد بلبل کاف بیانی ضرور است۔ والا مفید سلب کلی می شود و آن مقصود نیست۔ چنانچه بر عارفان اسالیب کلام پوشیده نیست۔ قوله:

هجر در کشتن عشاق مدارا می کرد
تیغ ناز تو به امداد رسید آخر کار

مدارا درا ینجا چه دخل دارد؟ پس چنین بهتر باشد: طاقت کشتن عشاق ترا هجر نداشت۔ درین صورت امداد کاری کند۔ قوله:

ز ترکتازی آن نازنین سوار هنوز
مرا غبار بلند است از مزار هنوز

مخفی نماند که یک هنوز درین بیت محض برای ردیف است ومطلقاً در معنی مدخلی ندارد۔ قوله:

پیش ما مرگ به از نازطبیبا نه بود
خلوت خاک به آغوش مسیحا مفروش

بر اہل تتبع پوشیده نیست که لفظ انه را بعضی کلمۂ نسبت گفته اند وبعضی بر آنند که در آخر صیغۂ جمع های نسبت می آید۔ مثل مردانه وزنانه وطبیبانه، به هر تقدیر نسبت مغایرت می خواهد با صاحب نسبت۔ پس معنی نازطبیبانه مثل نازطبیبان بود وآن درا ینجا مناسب نیست، بلکه مطلوب خود نازطبیبا نست۔ پس چنین می باید:

حزین به نرگس شهلا مکن نظر بازی
خراب شیوۂ آن چشم نامسلمان باش

درمصراع اوّل مراعات چشم نامسلمان ہیچ نشده۔ قوله:

ای منکر طریقت بر جان خود ببخشای

تیغ برہنہ باشد جسم فگار درویش

سبب فگار بون درویش بیانی می خواست وجسم فگار را تیغ برہنہ گفتن بہ چہ تقریب۔قولہ:

پیچاک شام زلف کہ عمرش دراز باد
رحمی نکرد بر مژ ۂ خونفشانی شمع

ربط الفاظ این بیت باہم معلوم نشد ہ۔قولہ:

خط تو لوح صفحۂ طراز کتاب گل
خال تو نقطۂ ورق انتخاب گل

ورق انتخاب را می شکنند ہ و بر بیت انتخاب نقطہ می گذارند ومن ادعی خلافہ فعلیہ السند:

'' آید اگر فسانۂ بلبل بہ خواب گل'' بہ خواب آمدن افسانہ غریب عبارتی است۔قولہ:

نگذاشت سبک دستی ایام بہاران
تا بوی گل از رخنۂ دیوار برآرم

سخن فہم می داند کہ سبک دستی درا ینجابی موقع است۔این مقام گرم رفتاری و تیز رویست۔ ہرچند برای بستن رخنہ سبک دستی کار می کند،لیکن مدعا آن نیست کہ ایام بہار زودرخنۂ دیوار رابست۔بلکہ مطلوب آنست کہ ایام بہار آنقدر زود رفت کہ فرصت نشد تا بوی گل از رخنۂ دیوار برآرم۔قولہ:

خورشید را اگر نکند دیدہ خیرگی
داغ تر از پردۂ پنہان برآورم

پردۂ پنہان غریب عبارتی است۔از پردہ برآورم تمام بود۔قولہ:

بہ یک ایمای ابروزندۂ جاوید گردیدم
اشارت سوی من کردی ہلال عید گردیدم

زندۂ جاوید با ہلال عید ہیچ مناسبت ندارد۔قولہ:

غافل دمی از جذبۂ صیاد نگردیم

هر چند قفس بشکند آزاد نگردیم
سخن فهم می داند که لفظ غافل در اینجا بی جاست۔ فارغ مناسب است۔
قوله:

کجا سر پنجۂ من شانۂ زلف تو خواهد شد
که این دولت نصیب بخت شمشاد استی دانم

نصیب بخت عبارت طرفه ایست۔قوله:

نشوید غیر خون از خاطرم مشق شهادت را
بود عمری که با دل حرف تیغ در میان دارم

از شستن مشق شهادت چه اراده کرده اند۔قوله:

از بس مرا به مشرب پروانه الفت است
آتش به جای لاله به دستار بسته ایم

آتش به دستار بستن عبارت تازه ایست۔آتش زدن و لاله به دستار زدن مشهور است۔قوله:

به شمع انجمن خاکستر پروانه می گوید
که انجام محبت رشک آغاز است میدانم

لفظ می دانم در این جا محض برای ردیف است۔قوله:

می خلد از نیشتر افزون رگ غفلت به دل
نبض آگاهی به این خواب گران نسپرده ایم

رگ غفلت لفظ تازه ایست، رگ خواب شهرت دارد۔قوله:

باید به شمع تقویٰ وکفرم زد آستین
تا کی میان کعبه و بتخانه سوختن

در تقویٰ وکفر مقابله نیست۔ اسلام مقابل کفر وفسق مقابل تقویٰ۔ به این سیاق گفتگو کمال خامی است۔قوله:

نمی یابد به جنت عاشق از قید غم آزادی

نمی گردد زگلشن شاد مرغ بستۂ بال من

شعر مدعا مثل است۔ مصرع دوم عام می باید۔ معہذا مرغ بستۂ بال از گلشن شاد نمی گردد، خصوصیتی بہ این مرغ ندارد۔ قولہ:

ابر دامن کش و گلشن خوش و ساقیست کریم
خار کار غم ایام چہ خواہد بودن

خار خار در کلام اساتذہ بہ معنی دغدغہ و خواہش امر مرغوب است و معنی مطلق خلش خاطر سند می خواہد۔ قولہ:

غوطہ در خون خود از فرق زند تا بہ قدم
بہ شہید تو نزیبد کفنی بہتر ازین

ہرگاہ غوطہ خوردن بہ میان آید۔ قید فرق تا قدم لغو است۔ قولہ:

شکرت چہ گویم ای مژہ ہای دراز دست
نگذاشتی بہ دست کسی اختیار من

مخاطب جمع کہ عبارت است از لفظ مژہ ہا و ضمیر مفرد شکرت نگذاشتی، خالی از تردد نیست و اگر گویند مژہ ہا غیر ذی عقل است۔ گو ہیم واقع، لیکن شاعر اورا در خیال خود ذی عقل قرار دادہ از عالم استعارہ بلکنایہ۔ لہٰذا شکر گذاری آن می کند۔ قولہ:

دل و دین راز دند مغ بچگان
دو سہ ساغر زدیم رندانہ

دل و دین زدن عبارت تازہ ایست۔ اگر بر دل و دین زدند یا راہ دل و دین زدند می بود، راہ بدیہی داشت۔ قولہ:

دہن را در لطافت موج گرداب بقا کردہ
کمر را معنی باریک دیوان ادا کردہ

دہن را بہ موج نسبت نیست۔ بلک نسبت موج بہ زبان درست می آید و دہن را با گرداب نسبت ماہی ہست۔ قولہ:

مدام لعل لب خویش در دهن داری
حرارت جگر تشنگان چه میدانی

آنچه مستفاد از کلام استادانست، آنست که عقیق دفع تشنگی می کند و اگر نظر بر آبداری اطلاق این صفت بر لعل بکنند، زمرد و مروارید و عین الهر وغیره نیز آبداراست۔ این اطلاق براین ها صحیح باشد۔ قوله:

بیم است که بی پرده کنم فاش غمت را
ہجران تو نگذاشت به دل صبر و قراری

یکی از دو لفظ بی پرده و فاش زاید محض است۔ قوله:

بی فایده رفت این همه اشکی که فشاندم
سیراب نکردم گل باغی سرخاری

سیاق عبارت چنین می خواہد که پای گلی سرخاری یا گل باغی سرخاری از نسق افتاده است۔ تافہم و تامل فرمایند......''

(۲)

''......وهمچنین سیدزادهٔ عزیزالقدر میرمحمد عظیم متخلص به ثبات خلف الصدق میرمحمد افضل متخلص به ثابت، پانصد بیت از دیوان شیخ برآورده که مضامین آنها به جنسه از دیگران است و باعث براین امراین شد که شخصی از اعزه بیتی از افکار میرمحمد افضل ثابت را به تقریبی از برای شیخ نوشته بود۔ ایشان در جواب نوشتند که قطع نظر از بی رتبگی این بیت، مضمونش از فلان شاعراست که میرافضل دزدیده است۔ میرمحمد عظیم آن رقعه را دید۔ عرق حمیتش به حرکت آمده، در چندروز پانصد بیت شیخ را ضایع کرد۔ قدری از آنها نیز قلمی می نماید تا از تہمت افترامعرا باشد۔ حزین:

ساکن درای قافلهٔ مانشد حزین
در ہجر و وصل این دل نالان بما نساخت

صایب:

در هجر و وصل کار دل ما طپید نست
دایم به یک قرار بود بی قرار ما

حزین:

زلفت به مددگاری آن لب نمکی چند
با مشک به هم کرد و به داغ دل ما ریخت
به جنسه از تقی اوحدی است. حزین:

به هم برزدم بی تو دیر و حرم را
ندانم کجای که جویم نشانت

ولی محمد خان مسرور:

جستیم ترا در حرم و دیر نبودی
ای نور دل و دیدهٔ مسرور کجای

حزین:

خاکم به باد رفت و زیادم نمی روی
عشق آن خیال نیست که از دل برون شود

میرزا جلال اسیر:

خاکم به باد رفت و زیادم نمی روی
بنداشتم که از تو جدا می توان شدن

حزین:

باز غم عشق تو مرا پشت دوتا کرد
در شهر جو ماه نوم انگشت نما کرد

مولوی جامی:

میل خم ابروی توام پشت دوتا کرد
در شهر جو ماه نوم انگشت نما کرد

حزین:

نهفته ام به خموشی خیال روی ترا

مبا دگر نفسم بشنو د بوی تر ا

مولانا مشهدی قمی:

دل و جان من گلستان شده از خیال رویش
تر نم نفس مبا د ا شنو ند خلق بو یش

حزین:

سلوکم در طریق عشق با یاران به آن ماند
که مور لنگ همراهی کند چا بک سواران را

ملا محمد صافی:

چنا نم با رفیقا ن د ر ر ه عشق
که مور لنگ با چا بک سواران

حزین:

سرا پا د ید ه شد آیینهٔ دل
که حیران تما شای تو با شد

به جنسه از میرزا جلال است ـ حزین:

خار ترم که بارم بر دوش باغ و گلخ
د هقان بی مروت به جاه ماند مارا

فصیحی انصاری هروی:

خار ترم که تا ز ه ز با غم در ود ه اند
محر و م بو ستا نم و مر د و د آتشم

حزین:

ز مژ گان ساختم گلگون چنان روی بیابان را
که داغ لا له کر دم مر دم چشم غز الا ن را
سوا د د ید هٔ من صور ت نقش نگین دا ر د
ز بس افسر ده ام بر چشم اشک آلود مژ گان را

میرزا ظاهر نصرآبادی در تذکرهٔ خود هر دو بیت را کم و زیاد به نام فایض ابهری

نوشته است ـ حزین:

در مجلس ما خون دلست اینکه به جام است
هر قطره که از دل نه تراوید حرام است

شفای:

باده گر خون نبود آفت جام است این جا
هر چه افشردهٔ دل نیست حرام است این جا

حزین:

تنگست اگر به غمکدهٔ شهر جا حزین
از دست ما که دامن صحرا گرفته است

صایب:

ما را به شهر ارنگذارند عاقلان
از دست ما که دامن صحرا گرفته است

حزین:

یاد وصلی که دل از هجر خبردار نبود
درمیان این تن ویران شده دیوار نبود

حاجی فریدون سابق:

دراز با یار وصل بی حجابی داشتیم
جسم خاکی میان ما واو دیوار شد

حزین:

سودای زلف یار به دیوانگی کشید
فکری که در دماغ بماند جنون شود

صایب:

صایب از اندیشهٔ آن زلف و کاکل درگذر
فکر چون بسیار در سر ماند سودا می شود

حزین:

تا کی ز جوی هر مژه ام سیل خون رود
یک ره ز در درآ که غم از دل برون رود

اهلی شیرازی:

هر چند که از جور تو ام خون رود از دل
از در چو درآیي همه بیرون رود از دل

حزین:

چند پرسی نگهش با دل افگار چه کرد
برق بی باک عیانست که با خار چه کرد

صایب:

برق را در نظر آور به خس و خار چه کرد
تا به بینی به من آن شعلهٔ دیدار چه کرد

حزین:

بی قدر شود رشته جو خالی ز گهر شد
کو عشق که آویزهٔ مژگان شودم اشک

کلیم:

تا شد مژه بی اشک فتاد از نظر من
اکنون چه کنم رشته که وقتی گهری داشت

حزین:

ز فیض خط بهار حسن گردد از خزان ایمن
ز صرصر نیست پروای چراغ زیر دامان را

صایب:

فروغ حسن از خط بیش گردد لاله رویان را
که خاموشی بود کمتر چراغ زیر دامان را

حزین:

از چشمهٔ خورشید لبی تر نتوان کرد

منت کلف اندوه نماید رخ مه را

غنی:

کاسهٔ خود پر مکن زنهار از خوان کسی
داغ از احسان خورشیدست در دل ماه را

حزین:

در میکشی نگار من از بس حجاب داشت
پیمانه در کفش عرق آفتاب داشت

راقم:

از بسکه در گرفتن ساغر حجاب داشت
مینا به جای می عرق آفتاب داشت

حزین:

تا قصهٔ عشق تو در آمد به نوشتن
بی چاک ندیدیم گریبان قلم را

صایب:

از بخت سیه نیست گریز اهل رقم را
بی چاک ندیدیم گریبان قلم را

حزین:

عشق در دل چه خیالست که پنهان گردد
پرده پوشی نتوان آتش سوزانی را

یحییٰ کاشی:

عشق جانسوز به تدبیر نگردد پنهان
همچو آن آتش سوزنده که خس پوش کنند

حزین:

گوشی نشنیدست صفیر از قفس ما
چون شمع به لب سوخته آید نفس ما

وحید:

نشنید کسی در آتش عشقت فغان ما
مانند شمع سوخت صدا در زبان ما

حزین:

عنان ریزست از هر سو سپاه عشق در دلها
نپرسد سیل بی زنهار هرگز راه منزلها

صایب:

عشق از ره تکلیف به دل پا نگذارد
سیلاب نپرسد که ره خانه کدامست

حزین:

در کوچهٔ آن زلف مده راه صبا را
زین پیش ملرزان دل آسودهٔ ما را

صایب:

آشفته مکن مشت غبار دل ما را
در زلف دگر راه مده باد صبا را

حزین:

ما چون ز خرابات جهان پاک برآییم
آلوده برون رفت ز جنت پدر ما

خواجه حافظ:

جای که برق عصیان بر آدم صفی زد
ما را چگونه زیبد دعوای بی گناهی

حزین:

جان و دل غفلت زده باری شده ما را
این خواب گران سنگ مزاری شده ما را

ناصح تبریزی:

در زندگی به مرگ کشیدست کار ما
خواب گران ما شده سنگ مزار ما

حزین:

این قدر رها نبود بانگ جرس سینه‌خراش
بی این قافله گویا دل نالانی هست

اقدسی:

به پای ناقه خروشان دل شکستهٔ کیست
که این صدا به صدای جرس نمی ماند

حزین:

در موج خیز فتنه حزین آرمیده ام
آن گهر ز شورش طوفان خبر نداشت

صایب:

دل روشن از انقلابست ایمن
ز طوفان خبر آب گوهر ندارد

حزین:

مجنون مرا شور تو بی پا و سر انداخت
کوه غم عشق تو مرا از کمر انداخت

عزیزی قزوینی:

اندوه فراق تو ام از پای در آورد
کوه غم عشق تو مرا از کمر انداخت

حزین:

ما در چه شماریم که گردون سبک سیر
خود را به صف آبله پایان تو بسته است

صایب:

همه عالم به تمنای تو سرگشته چو من

فلک پیراز ین بادیه یک آبله پاست

حزین:

حرفی ازسوز دل اوّل به لب آوردحزین
یک سخن شمع صفت وردز بانست که بود

کلیم:

جز حرف عشق نیست سراسرمیان ما
چوشمع یک سخن برگذرد برزبان ما

حزین:

به هرکشوروفاراعمرهاشدعرضه می دارم
متاع بی بهای ماخریداری نمی دارد

کلیم:

درچارسوی دهرخریداروفانیست
باآنکه متاعیست که ایام ندارد

حزین:

دلی دارم که رنگ از پرتو مهتاب می یابد
چه خواهم کرداگرآن آتشین روی نقاب آمد

صایب:

سپند ما زمهتاب حوادث رنگ می یابد
چه خواهم کرداگرآن آتشین جولان شودپیدا

حزین:

نمی گرددول سرگشته طرف کبریای تو
شکوه بحرکی درخلوت تنگ حباب آید

صایب:

شکوه بحرچه سازدبه تنگنای حباب
سپهربی سروپاظرف کبریای تونیست

حزین:

درین بزم گفتم به گوش سپندی
که گر مرد عشقی نگهدار پا را

صایب:

بشنو زمن ترانهٔ غیرت فزای را
گر مردی ای سپند نگهدار پای را

حزین:

چو چشم آینه حیرانم از جمال کسی
پری به شیشهٔ دل دارم از خیال کسی

صایب:

منم که بی خودم از نشا جمال کسی
پری به شیشهٔ دل دارم از خیال کسی

حزین:

محو سبکعنان مژهٔ کافرت شوم
رنگین نشد به خون دو عالم سنان تو

صایب:

چشم بد دور ز مژگان سبکدست تو باد
که به خون دو جهان سرخ نشد پیکانش

حزین:

ای رای براسیری کز یاد رفته باشد
در دام مانده باشد صیاد رفته باشد

ظهوری:

برآن ناتوان صید بی داد رفت
که در دام از یاد صیاد رفت

علی نقی گهره ای:

رحمت بر آن صید گرفتار که از وی
صیاد شود غافل و در دام بمیرد

حزین:

خاک بی سرمایهٔ مجنون وخراب افتاده بود
برفشاندی دست ودل دریاوکان آمد پدید

صایب:

خاکدان دهر مفلس بود از نقد مراد
دستها برهم زدی دریاوکان آمد پدید

حزین:

پرگالهٔ دل باشدش آویزهٔ مژگان
آهی اگر از سینهٔ افگار برآرم

طالب آملی:

صدلخت جگر باشدش آویزهٔ دامان
هرناله که از سینهٔ افگار تو خیزد

حزین:

چون برگ گل که آید با آب جوز گلشن
با اشک پارهٔ دل از چشم من برآید

قاسمی اردستانی:

برراه دیده می گذارد پارهای دل
مانند برگ گل که به آب روان دهند

حزین:

درخانهٔ غارت زده را باز گذارند
تاروی تو رفت از نظرم خواب ندارم

میلی:

چون درخانهٔ غارت زده چشمم بازست

تا سیاه مژه رار هزن خوابم کردی

حزین:

هجران رسیده کی برداز روزگار فیض
شاخ بریده را نبود از بهار فیض

کلیم:

قطع امید کرد نخواهم نعیم دهر
شاخ شکسته را نظری بر بهار نیست

حزین:

اول غم عشق این همه دشوار نبوده است
دوران تو نو ساخته آئین کهن را

حیدر کلوچه:

زین بیش نبود این همه بیداد بتان را
درعهد تو این شیوه وآئین شده پیدا

حزین:

سوز دشب وآسوده بود در روز خوشا شمع
قد اخر فی هجرک لیلاً ونهاراً

مولوی جامی:

مرا با شمع نسبت نیست در سوز
که او شب سوز دو من در شب و روز

حزین:

افزود خواب غفلت زاهد چو پیرش
موی سفید در رگ این طفل شیر شد

صایب:

چنانکه شیر کند خواب طفل را شیرین
فزود غفلت من از سفید موی ها

حزین:

اگر نسی نباشد که زلف بگشاید
به عاشقان رخ معشوق را که بنماید

ابوعلی شرف:

گر باد نبودی سر زلفش که کشودی
رخسارهٔ معشوق به عاشق که نمودی

حزین:

از بس گذشت بی تو به ما تیره روزگار
روشن نشد که روز و شب ما کدام بود

خالص:

از بکه تیره می گذرد روزگار من
در چشم من همیشه شب و روز من یکیست

حزین:

به زندان غریبی بایدش خون جگر خوردن
نمی بایست یوسف از چهٔ کنعان برون آید

صایب:

اگر اینست انصاف و مروت کاردانان را
چه افتاداست یوسف از چهٔ کنعان برون آید

حزین:

سراپا یار من از تربتم دامن کشان مگذر
مبادا غافل از خاکم بر آرد آرزو دستی

سامی:

ز خاک تربت سامی چنین دامن کشان مگذر
که داده در تمنای تو بیرون از کفن دستی

حزین:

شمع را شعلهٔ مسلسل ز دل آید بیرون
آه دل سوختگان متصل آید بیرون

کلیم:

چون شعلهٔ شمعم نگسته است ز هم آه
بر راستی این سخنم شمع گواه است

حزین:

چو شق شد پردهٔ پندار دل ما یار پیوند ه
خودی چون محو شد از پیش ره برداشت حایل ها

صایب:

پردهٔ پندار سدّ راه وحدت گشته است
چون حباب از خود کند قالب تهی دریا شود

حزین:

هر راهروی می رسد انجام به منزل
دل بسکه طپیده ست به آرام رسیده

صایب:

مباش ای ره نورد عشق فارغ از طپیدن ها
که در آخر به جایي می رسد از خود رمیدن ها

حزین:

تا لعل لب او به لب جام رسیده
جان بر لبم از رشک به ناکام رسیده

عنایت خان آشنا:

از بهر هر پیاله که بگرفته ای ز غیر
جانم هزار مرتبه بر لب رسیده است

وصلی رازی:

تا آن لب می گون به لب رسیده

صد قافلۂ جان برلب احباب رسیدہ

حزین:

کار سپند دن راا نداختم بہ آتش
جز عشق مشکل ما مشکل کشاندارد
ماوتو درحقیقت چون آتش وسپندیم
ای عشق ازتو آید مشکل کشای ما

حزین:

از کار دل بہ عشق گرہ باز میں شود
این دانۂ سپند بر آتش نثار کن

صایب:

عشقت غمگسار دل دردمندرا
آتش گرہ زکار کشاید سپندرا

حزین:

حصار عافیتم چون حباب خاموش است
کشیدن نفسی می کند خراب مرا

مفید بلخی:

درین محیط پرآشوب چون حباب مفید
بنای عافیت ما حصار خاموشیت [۱۸]

آرزو پہلے نقاد ہیں جنھوں نے ہندوستانی فارسی گویوں کے دفاع میں سب سے پہلے قلم اُٹھایا۔ ''تنبیہ الغافلین'' کی تالیف سے ایرانیوں کا احساسِ تفاخر کم ہوا یا نہیں لیکن ہندوستان میں فارسی شاعری کی روایت کو سخت صدمہ پہنچا۔ غالبًا اسی لیے ڈاکٹر عبدالغنی کا خیال ہے کہ:

> ''شیخ محمد علی حزیں نے جو معاندانہ روش اختیار کی اس نے برصغیر میں فارسی زبان کے رواج کو نقصان پہنچایا۔ ہند کے فارسی گوشعرا نے کہا، جب مزاولت کے باوجود ہم فارسی زبان میں مہارت حاصل نہیں کر سکتے تو

کیوں نہ اردو زبان میں شعر کہیں جو ہماری اپنی زبان ہے اور جس پر کوئی غیر معترض نہیں ہوسکتا۔''[۱۹]

خان آرزو نے دہلوی شعرا کی توجہ ریختہ گوئی کی طرف مبذول کرائی، خود بھی اردو میں شعر کہے اور اپنے مکان میں محفلِ گراختہ کا انعقاد بھی کرنے لگے۔ پھر رفتہ رفتہ دہلی میں ریختہ گوئی نے ایسا زور پکڑا کہ ہر طرف اسی کا شغل عام ہوگیا اور ریختہ گوئی کی محفلیں خواجہ میر درد اور بعد میں خود میر کے گھر میں منعقد ہونے لگیں۔

شیخ ظہورالدین عرف شاہ حاتم (پ:۱۶۹۹ء/۱۱۱۱ھ۔م:۱۷۸۳ء/ ۱۱۹۷ھ) نے ایہام گوئی کے خلاف ردِعمل سے متاثر ہوکر ۵۵۔۱۷۵۴ء/ ۶۹۔۱۱۶۸ھ میں اپنے دیوان کا جو انتخاب ''دیوان زادہ'' کے نام سے کیا تھا اس میں شامل غزلیں ''زمینِ طرحی در ۱۱۳۱ھ (مطابق ۱۷۱۸ء) سے لے کر ''زمین طرحی در ۱۱۹۶ھ (مطابق ۱۷۸۱ء) تک کے زمانے کی ہیں۔ یہ غزلیں ولی، آبرو، مضمون، مظہر، شاکر ناجی، آرزو، حشمت، یقین، سودا، صائب، جعفر علی خاں صادق، فغاں، تاباں وغیرہ شعرا کی زمینوں میں ہیں۔ حاتم نے ۱۱۶۲ھ (مطابق ۱۷۴۸ء) میں میر کی زمین (ع: شیخ کیوں مست ہوا ہے تو کہاں ہے شیشہ) میں چھ اشعار کی ایک غزل کہی ہے اسی طرح میر ہی کی زمین (ع: گلابی روتی تھی واں جام ہنس ہنس کر چھلکتا تھا) میں ایک اور غزل انھوں نے ۱۱۶۳ھ (مطابق ۱۷۴۹ء) میں کہی تھی[۲۰] یہ سب دہلی میں ریختہ گوئی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے اثر سے ہو رہا تھا۔

خان آرزو نے سودا کو بھی فارسی گوئی ترک کر کے ریختہ کی جانب متوجہ ہونے کا مشورہ دیا تھا۔ حسین قلی خاں عظیم آبادی تذکرہ ''نشترِ عشق'' میں سودا کے ترجمۂ احوال میں لکھتے ہیں:

''......موزونیِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں کہتے تھے اور سراج الدین علی خاں آرزو سے اصلاح لیتے تھے۔ خان آرزو نے ان سے کہا کہ فارسی شاعری کا رتبہ بہت بلند ہے اور ہم لوگوں کی زبان ہندی ہے۔ اگرچہ ایک ہندی نژاد فارسی دانی میں کمال حاصل کرسکتا ہے پھر بھی ایران کے اگلے استادوں کے سامنے جن کی مادری زبان فارسی ہے، گویا آفتاب کے آگے چراغ جلانا ہے۔ ہاں ریختہ گوئی میں ابھی تک کسی نے

شہرت نہیں پائی۔ اسی زبان میں مشقِ سخن کرو۔ ممکن ہے طبیعت کے فیضان سے اس ملک کے سر برآوردہ ہو جاؤ۔ چوں کہ مشورہ بہتر تھا، اسی روز سے ریختہ گوئی شروع کی اور مشق سے تھوڑے ہی ریختہ گو شعرا کے استاد بن گئے اور ریختہ کی زبان دانی کے بانی قرار پائے۔ کل ریختہ گو یاں اس فن میں ان کو امام اور پیغمبرِ سخن مانتے ہیں، اگر چہ ہر صنف میں استاد تھے مگر ہجو و قصیدہ میں بڑا اعجاز دکھلایا ہے۔ غرض کہ اس زبان اور طرزِ خاص کے وہ موجد ہیں، ان کے ایسا کوئی ریختہ گو نہیں اور جو لوگ ریختہ گوئی کا دم بھرتے ہیں اور اس زبان کا دعویٰ کرتے ہیں۔ وہ ان کے خوشہ چین اور راستہ دکھلائے ہوئے ہیں۔''[۲۱]

سوداؔ نے اپنے ایک قطعہ میں بھی ایک فارسی داں کے مشورے کا ذکر کیا ہے جنھوں نے سودا کو فارسی کے بجائے اپنی مادری زبان میں شعر گوئی کا مشورہ دیا تھا۔ سودا نے فارسی داں کا نام نہیں لیا ہے لیکن خیال کیا جاتا ہے کہ وہ خان آرزو ہی رہے ہوں گے۔ سودا کا قطعہ یہ ہے:

میں ایک فارسی داں سے کہا کہ اب مجھ کو
ہوئی ہے بندشِ اشعار فرس ذہن نشیں
جو آپ کیجیے اصلاح شعر کی میرے
نہ پایئے غلطی تو محاورے میں کہیں
ہے اور زیرِ فلک ذاتِ میرزا فاخر
سلامت ان کو رکھے حق سدا بہ روئے زمیں
سو کب انھوں کو ہے اصلاح کا کسو کے دماغ
قبول کب کرے ان کی متانت و تمکیں
کہا یہ بعد تامّل کے دوں جواب تجھے
جو میری بات کا اے یار تجھ کو ہووے یقیں
جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں

وگر نہ کہہ کے وہ کیوں شعرِ فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو لازم ہے خوبیِ مضمون
زبانِ فرس پہ کچھ منحصر سخن تو نہیں
زباں کا مرتبہ سعدی سے لے کے تابہ حزیں
کہاں تک ان کی زباں تو درست بولے گا
زبان اپنی میں تو باندھ معنیِ رنگیں
دیارِ ہند میں دوچار ایسے ہو گزرے
جنھوں نے باز رکھا مضحکے سے اپنے تئیں
چنانچہ خسرو و فیضی و آرزو و فقیر
سخن انھوں کا مغل کے ہے قابلِ تحسیں
سوائے ان کے کوئی اور بھی ہو پر شاعر
سوادِ ہند میں وہ ہی تھے بامزہ نمکیں[۲۲]

غلام ہمدانی مصحفی بھی زمانے کا چلن دیکھتے ہوئے ریختہ گوئی پر مائل ہوئے اور یہ کہے بغیر نہ رہ سکے:

مصحفی فارسی کو طاق پہ رکھ
اب ہے اشعارِ ہندوی کا رواج

معرکۂ آرزو و حزیں کا ذکر یہاں اس لیے ضروری تھا کہ میر کی ادبی زندگی اور تنقیدی شعور پر اس کے واضح اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ میر (۱۱۳۵ھ/۱۷۲۳ء۔۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء) عہدِ محمد شاہ کے زمانے میں پیدا ہوئے تھے اور اکبر شاہ ثانی کے ابتدائی عہد حکومت تک زندہ رہے۔ ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء میں وہ نواب آصف الدولہ کی دعوت پر لکھنؤ چلے گئے تھے اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔

فارسی شاعری کے حوالے سے عہدِ میر کے شعری منظر نامے پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بیدل عظیم آبادی میر کی ولادت سے ایک سال قبل انتقال فرما چکے تھے اور عالم گیری عہد سے لے کر محمد شاہی دَور تک کے ہندوستان میں وہی فارسی کے سب سے اہم شاعر

تھے لیکن ایسا بھی نہیں کہ بیدل کے بعد ہندوستان میں فارسی شاعری کی روایت ختم ہوگئی ہو۔ ریختہ گوئی سے ساتھ ساتھ فارسی شاعری کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ میر کے ہم عصر تذکرہ نگار غلام ہمدانی مصحفی نے ''عقدِ ثریا'' (تذکرۂ فارسی گویاں) میں متعدد ایرانی شعرا کے ذکر کے ساتھ ساتھ محمد شاہی عہد کے فارسی گو شعرا کا ترجمۂ احوال محفوظ کر دیا ہے۔ اس تذکرے کی مدد سے عہدِ میر کے شعری منظر نامے کو سمجھنا آسان ہوگا۔[۲۳] اس عہد کے چند اہم شعرا میں آفریں، امید، میر شمس الدین فقیر، والہ داغستانی، واقف لاہوری، آنند رام مخلص، قمرالدین منت، فاخر مکیں، محمد حسن قتیل، مظہر جانِ جاناں، آزاد بلگرامی، مرزا محمد رفیع سودا، خواجہ میر درد، شاہ عالم آفتاب، غلام ہمدانی مصحفی وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان شعرا نے فارسی کی مختلف اصناف میں اپنی جولانیِ طبع دکھائی۔

فارسی کے حوالے سے عہدِ میر کے ادبی معرکوں میں دوسرا اہم معرکہ مرزا فاخر مکیں اور سودا کے درمیان ہوا تھا اور سودا نے ''عبرت الغافلین'' لکھ کر مکین کی اصلاحوں کا جواب دیا تھا۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے اس معرکے کی تفصیلات اپنے مقالہ ''مرزا محمد رفیع سودا'' (مطبوعہ: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی۔ستمبر ۲۰۰۳ء) میں پیش کر دی ہیں۔

فارسی تذکرہ نویسی کی روایت پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو میر کے زمانۂ ولادت سے لے کر ان کے سفر لکھنؤ (۱۷۲۲ء۔۱۷۸۱ء) تک کشن چند اخلاص، بندرابن داس خوشگو، بے خبر بلگرامی، غلام علی آزاد بلگرامی، حاکم لاہوری، والہ داغستانی، میر حسین دوست سنبھلی، سراج الدین علی خاں آرزو، رائے تن سکھ رائے شوق شاہجہاں آبادی، قیام الدین حیرت، میر علی شیر قانع تتوی، درگا داس عشرت، شفیق اورنگ آبادی، رحم علی ایمان سکندر پوری، غلام محی الدین عشق، قدرت اللہ گوپاموی وغیرہ تذکرہ نگاروں نے شعرائے فارسی کے تذکرے لکھ کر ہندوستان اور ایران کے بہت سے فارسی گو شعرا کے نام اور منتخب کلام کو محفوظ کرنے کی نمایاں طور سے کوشش کی تھی۔

شعرائے اردو کے تذکروں کا جہاں تک معاملہ ہے، اس میں میر کو خود ہی اوّلیت حاصل ہے کہ انھوں نے ''نکات الشعرا'' کے ذریعہ اس روایت کی ابتدا کی۔

میر کے معاصرین میں سودا اور درد اردو کے دو بڑے ہی اہم شاعر تھے۔ سودا نے قصیدہ گوئی میں نام پیدا کیا اور درد کو متصوفانہ شاعری میں امتیازی مرتبہ حاصل ہوا۔ اردو میں

ہجو نگاری اور شہر آشوب کا بھی اس زمانے میں چلن عام تھا۔ شہر آشوب میں اس عہد کے شعرا نے اپنے زمانے کے سیاسی، معاشرتی اور معاشی انحطاط کا دل دوز انداز میں تذکرہ کیا ہے۔ محمد شاکر ناجی (م:۱۷۴۳ء)، اشرف علی خاں فغاں (م:۱۷۷۲ء)، محمد رفیع سودا (م:۱۷۸۰ء)، شیخ ظہورالدین حاتم (م:۱۷۸۱ء)، قیام الدین قایم (م:۱۷۹۵ء)، جعفر علی خاں حسرت (م:۱۷۹۵ء)، لچھمی نرائن شفیق (م:۱۸۰۸ء) وغیرہ شعرا کے یہاں ''شہر آشوب'' کے مؤثر نمونے ملتے ہیں۔ میرؔ کے دیوان میں بھی ''مخمس در حالِ لشکر'' شہر آشوب کے موضوع سے متعلق ہے۔ اس کے ابتدائی دو بند دیکھیے:

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش
آئے لشکر میں ہم برائے تلاش
آن کر دیکھی یاں کی طرفہ معاش
ہے لبِ ناں پہ سو جگہ پرخاش
نے دمِ آب ہے نہ چمچۂ آش

مرنے کے مرتبے میں ہیں احباب
جو شناسا ملا سو بے اسباب
تنگ دستی سے سب بہ حالِ خراب
جس کے ہے پال تو نہیں ہے طناب
جس کے ہے فرش تو نہیں فراش[۲۴]

میرؔ کے عہد میں شعرا کے درمیان آپس میں طنز و تعریض سے بڑھتے بڑھتے معاملہ ادبی معرکہ آرائی تک پہنچ جاتا تھا۔ شیخ نجم الدین عرف شاہ محمد مبارک آبرو (۱۶۸۴ء/۱۰۹۵ھ۔۱۷۳۳ء/۱۱۴۶ھ) اور مظہر جانِ جاں کی باہمی چھیڑ چھاڑ اور سوال و جواب سے اکثر لوگ واقف ہیں۔ انشا و مصحفی کے معرکے بھی اس زمانے میں بہت مشہور ہوئے۔ اس کے علاوہ سودا کے معرکے قیام الدین قائم، ندرت کاشمیری، مرزا مظہر، جعفر علی حسرت، میر سوز، میر غلام حسین ضاحک اور میرؔ کے ساتھ بھی جاری رہے۔ میرؔ نے ''نکات الشعرا'' میں سودا کی تعریف کی تھی لیکن بعد میں دونوں ایک دوسرے پر طنز کرنے لگے۔ سودا نے میر کی ایک ہجو (ع: ایک مشفق کے گھر

گیا تھا میں) میں اپنے ایک دوست کے گھر میں موجود کاتب کی زبان سے جو اشعار میرؔ کی تضحیک میں ادا کروائے ہیں، ان میں تو تہذیب و شائستگی کا لحاظ رکھا ہے مثلاً:

ہے جو کچھ نظم و نثر عالم میں
زیرِ ایرادِ میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہوِ کاتب ہے[۲۵]

لیکن سودا کو کتّے پالنے کا شوق تھا اس کے خلاف میر کی لکھی ہوئی ہجو بہ عنوان: ''در ہجوِ عاقل نام، نا کسے کہ بہ سگاں اُنسے تمام داشت'' (ع: اک جو لچر کو رزق کی وسعت سی ہوگئی)[۲۶] کے جواب میں سودا نے جو ہجویہ مخمس میر سے متعلق لکھا اس میں ان کا لہجہ بہت سخت ہے۔ میر کی ذات پات، شخصیت اور کردار پر سودا نے زبردست حملہ کیا ہے اور یہ تک کہہ دیا ہے کہ میر کو علتِ مشائخ ہے[۲۷] سودا کے ہجویہ اشعار نے میر کی شخصیت کو بہت مجروح کیا۔

میر کے عہد میں تاریخ کے موضوع پر جو کتابیں فارسی زبان میں لکھی گئیں ان میں سے چند کے نام یہ ہیں:

- تاریخ محمد شاہی یا نادر الزمانی۔ خوشحال چند (زمانۂ تالیف ۴۰۔۱۷۳۹ء/۱۱۵۲ھ)
- برہان الفتوح۔ محمد علی بن محمد صادق الحسینی نیشاپوری (سالِ تکمیل: ۳۶۔۱۷۳۵ء/ ۱۱۴۸ھ)
- تحفۃ الکرام۔ میر علی شیر قانع تتوی (سالِ تکمیل: ۱۷۷۴ء/ ۱۱۸۸ھ)
- جامِ جہاں نما۔ مظفر حسین ملقب بہ مہارت خاں (سالِ تکمیل: ۶۷۔۱۷۶۶ء/۱۱۸۰ھ)
- فرحت الناظرین۔ محمد اسلم (۷۱۔۱۷۷۰ء/۱۱۸۴ھ)
- تاریخ محمدی۔ میرزا محمد بن معتمد خاں (تکمیل: ۱۷۷۶ء/۱۱۹۰ھ)
- حدیقۃ الاقالیم۔ مرتضیٰ حسین بلگرامی معروف بہ شیخ اللہ یار (متوفی درحدود ۱۷۹۵ء)
- جام جہاں نما۔ قدرت اللہ شوق (۱۷۸۵ء/ ۱۱۹۹ھ)
- بحر المواج۔ محمد علی خاں انصاری (۱۷۹۶ء/ ۱۲۱۱ھ)
- لب السیر جہاں نما۔ میرزا ابوطالب خاں طالب (۹۴۔۱۷۹۳ء/ ۱۲۰۸ھ)

- مرآۃِ آفتاب نما۔شاہنواز خاں ہاشمی (۰۴۔۱۸۰۳ء/۱۲۱۸ھ)
- مجمع الاخبار۔ ہر سکھ رائے (۰۶۔۱۸۰۵ء/۱۲۲۰ھ)
- بیان واقع۔خواجہ عبدالکریم (تکمیل:۱۷۸۳ء/ ۱۱۹۸ھ)
- تاریخ مظفری۔محمد علی خاں انصاری (۸۸۔۱۷۸۷ء/۱۲۰۲ھ میں یہ مکمل ہوئی اور بعد میں مصنف نے ۱۸۱۰ء/ ۱۲۲۵ھ تک کے واقعات وحالات کا اضافہ کیا)
- سیر المتاخرین۔سید غلام حسین بن علی خاں طباطبائی (۱۷۸۳ء)

مذکورہ بالا فہرست سے پتا چلتا ہے کہ ۱۱۹۷ھ (۱۷۸۲ء) تک تاریخ کے موضوع پر نصف درج سے زاید کتابیں لکھی جا چکی تھیں اور میر نے بھی ''ذکر میر'' میں اپنے عہد کے تاریخی واقعات وحالات بیان کیے۔اس عہد میں اولیا کے جو تذکرے لکھے گئے ان میں انفاس العارفین (شاہ ولی اللہ، سالِ تالیف ۱۷۳۱ء/۱۱۴۴ھ) اور مآثر الکرام (غلام علی آزاد بلگرامی، زمانۂ تالیف ۱۷۵۲ء/ ۱۱۶۶ھ) وغیرہ کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے۔ اس کے علاوہ شاہ ولی اللہ (پ:۱۷۰۴ء/ ۱۱۱۵ھ۔م:۱۷۶۲ء/۱۱۷۶ھ) کی فارسی تصانیف میں ترجمۂ قرآن مجید، موطا کی شرح، سرور المحزون، حجۃ اللہ البالغہ، تحفۂ اثنا عشریہ وغیرہ بھی میر کے زمانے میں سامنے آ چکی تھیں۔ اس سلسلے میں مظہر جانِ جاناں (م:۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ء) کے خریطۂ جواہر اور فارسی مکتوبات کے علاوہ خواجہ میر درد (م:۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء) کی تصانیف میں اسرار الصلوٰۃ، رسالہ واردات، علم الکتاب، نالۂ درد، آہِ سرد، دردِ دل اور شمعِ محفل کا ذکر بھی ضروری ہے۔

عہدِ میر سے قبل فارسی کی جو چند اہم لغات اور فرہنگیں سامنے آ چکی تھیں ان کے نام یہ ہیں:

- مجموعہ اللغات۔ابوالفضل (۱۵۸۶ء/ ۹۹۵ھ)
- انیس الشعرا۔عبدالکریم (۱۵۹۰ء/ ۹۹۸ھ)
- مدار الافاضل۔الہ داد فیضی (۱۵۹۳ء/۱۰۰۱ھ)
- فرہنگِ جہانگیری۔عضد الدولہ میر جمال الدین اینجو شیرازی (۱۶۲۳ء/۱۰۳۲ھ)
- دردری۔علی یوسفی شیروانی (۱۶۰۹ء/ ۱۰۱۸ھ)
- چہار عنصر دانش۔امان اللہ حسینی ملقب بہ خانہ زاد فیروز جنگ (۱۶۰۵ء تا ۱۶۲۷ء/۱۰۱۴ھ تا

۱۰۳۷ھ)

- برہانِ قاطع۔محمد حسین تبریزی(۱۶۵۵ء/۱۰۶۶ھ)
- فرہنگ رشیدی۔عبدالرشید بن عبدالغفور الحسینی ٹھٹھوی(۱۶۵۳ء/۱۰۶۴ھ)
- اشہراللغات۔غلام اللہ بھکن صدیقی الہانسوی الغزنوی(۱۶۷۰ء/۱۰۸۱ھ)
- مجمع الفرس سروری۔محمد قاسم ابن حاجی محمد کا شانی متخلص بہ سروری(۱۶۰۰ء/۱۰۰۸ھ)

مذکورہ لغات/فرہنگ کے علاوہ سراج الدین علی خاں آرزو(۱۶۸۹ء۔۱۷۵۶ء) کی سراج اللغت اور چراغ ہدایت کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ میر کی جملہ تخلیقات نظم و نثر میں ''چراغ ہدایت'' کے الفاظ اور مرکبات استعمال ہوئے ہیں۔اسی طرح آرزو نے شعرائے فارسی کا تذکرہ ''مجمع النفائس'' کے نام سے تالیف کیا تھا جس کا حوالہ میر نے ''نکات الشعرا'' میں متعدد مقامات پر دیا ہے۔

اردو میں نثری تصانیف کا سلسلہ بھی میر کے زمانے میں شروع ہو چکا تھا۔شمالی ہند میں اردو نثر کی پہلی کتاب فضلی کی ''کربل کتھا'' (۱۱۴۵ھ/۱۷۳۲ء) کے بعد افسانوی نثر میں ''قصہ مہر افروز و دلبر'' (عیسوی خاں بہادر)،نوطرز مرصع (عطاحسین تحسین)،عجائب القصص (شاہ عالم ثانی آفتاب) وغیرہ سامنے آچکی تھیں۔۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج (کلکتہ) کے قیام کے بعد وہاں بھی تصنیف و تالیف اور ترجمے کا کام شروع ہو گیا۔مگر وہ میر کی زندگی کا آخری دَور تھا۔ انھوں نے شاعری تو فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں کی لیکن اردو نثر کی طرف توجہ نہ کر سکے۔نثر میں اپنے تخلیقی اظہار کے لیے انھوں نے فارسی زبان کو ہی وسیلہ بنایا۔

کہا جا سکتا ہے کہ اپنے دیگر معاصرین کی طرح میر نے ہندوستان میں فارسی شعر و ادب کا چراغ روشن رکھنے کی بھرپور کوشش کی۔

○

حواشی:

۱۔ ادب نامۂ ایران۔مرزا مقبول بیگ بدخشانی، یونیورسٹی بک شاپ لاہور، اشاعت سوم، ب ت، ص:۶۳۵

۲و۳۔ ریاض الشعرا۔علی قلی خاں والہ داغستانی، مقدمہ، تصحیح و ترتیب: پرفسور شریف حسین قاسمی، کتابخانۂ رضا، رامپور، ۲۰۰۱م، ص ص:۵۱۔۵۲

۴۔ ادب نامۂ ایران۔ص:۲۶۶

۵۔ مرزا محمد رفیع سودا۔خلیق انجم،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،نئی دہلی، جولائی۔ستمبر ۲۰۰۳ء،ص ص:۱۳۳۔۱۳۴

۶۔ فارسی ادب بعہد اورنگ زیب۔ڈاکٹر نورالحسن انصاری،ص:۱۷

۷۔ تاریخ ادبیات مسلمانات پاکستان و ہند پانچویں جلد، فارسی ادب (سوم)۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور،طبع اوّل،فروری۱۹۷۲ء،ص:۳۸

۸۔ بحوالہ: نثار احمد فاروقی۔میر کی آپ بیتی،ص:۱۱۲(حاشیہ)

۹۔ بحوالہ: ڈاکٹر محمد عمر۔ اٹھارہویں صدی میں ہندوستانی معاشرت۔ جمال پرنٹنگ پریس، دہلی،۱۹۷۳ء،ص:۲۸

۱۰۔ محولہ بالا۔ص:۳۰

۱۱۔ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند۔ اردو ادب (جلد دوم)، ۱۷۰۷ء۔۱۸۰۳ء، پنجاب یونیورسٹی لاہور،طبع دوم،۲۰۰۹ء،ص ص:۱۳۔۱۴

۱۲۔ رک: فارسی میں ادبی تنقید کی روایت اور تنبیہ الغافلین۔شریف حسین قاسمی،مشمولہ: سراج الدین علی خاں آرزو ایک مطالعہ،ص:۴۲

۱۳۔ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، پانچویں جلد۔ فارسی ادب (سوم)، پنجاب یونیورسٹی لاہور،فروری۱۹۷۲ء،ص:۴۲/علی حزیں اور خانِ آرزو کا ادبی معرکہ، ریحانہ خاتون،مشمولہ: سراج الدین علی خاں آرزو ایک مطالعہ،ص ص:۹۰۔۹۱

۱۴۔ ریاض الشعرا،جلد اوّل۔علی قلی خاں والہ داغستانی۔ص:۲۰۲

۱۵۔ علی حزین اور خان آرزو کا معرکہ۔ریحانہ خاتون،مشمولہ سراج الدین علی خاں آرزو ایک مطالعہ،ص:۸۹

۱۶۔ فارسی میں ادبی تنقید کی روایت اور تنبیہ الغافلین۔شریف حسین قاسمی،مشمولہ سراج الدین علی خاں آرزو ایک مطالعہ،ص ص:۷۸۔۷۹

۱۷۔ محولہ بالا۔ص:۷۸

۱۸۔ ریاض الشعراء۔ص ص:۲۰۲ تا۲۲۴

۱۹۔ تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، پانچویں جلد۔فارسی ادب (سوم)،ص:۵۰

۲۰۔ دیکھیے : دیوان زادہ۔ شیخ ظہورالدین حاتم، مقدمہ و تدوین ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مکتبہ خیابان ادب لاہور، ۱۹۷۵ء، ص: ۹۸/ص: ۱۰۰

۲۱۔ تلخیص نشترعشق۔ آقا حسین قلی خاں عظیم آبادی، مرتبہ و مترجمہ عطا کاکوی، دی آرٹ پریس سلطان گنج، پٹنہ، مارچ ۱۹۶۸ء، ص: ۸۴۔۸۵۔

۲۲۔ کلیاتِ سودا، جلد چہارم۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی، مجلس ترقی ادب لاہور، مارچ ۱۹۸۷ء، ص ص: ۳۱۶۔۳۱۸

۲۳۔ راقم الحروف نے اسے مع مقدمہ و حواشی مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کرادیا ہے۔

۲۴۔ کلیاتِ میر، جلد دوم۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۱۳ء، ص: ۳۹۱

۲۵۔ کلیاتِ سودا، جلد چہارم۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی، ص: ۳۱۹

۲۶۔ کلیاتِ میر، جلد دوم۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۱۳ء، ص ص: ۳۱۷۔۳۱۸

۲۷۔ کلیاتِ سودا، جلد چہارم۔ ص ص: ۲۰۴۔۲۰۸

جمال اویسی

نئی نظم اور ن م راشد

میں اپنی بات شروع کرنے سے پہلے تمہید کے بطور یہ عرض کرتا چلوں کہ شاعر اگر اپنے اندر باغیانہ خو نہیں رکھتا تو وہ شاعر نہیں۔ وہ اگر مجتہد نہیں تو کچھ نہیں کر سکتا۔ وہ خس و خاشاک کے ڈھیر میں آگ نہیں لگا سکتا۔ شاعر وہ نہیں جو تقلید کا خوگر ہے اور قرنوں سے دہرائی ہوئی باتوں کو دہرائے اور یہ کہے کہ اس کا اسلوب نیا ہے۔ اسلوب ایک پردہ ہے، ایک آڑ ہے جس میں شاعر (خصوصاً غزل کا شاعر) اپنی شخصیت کو چھپاتا ہے۔ بے شک ایک کامیاب شاعر اپنا اسلوب خود لے کر آتا ہے لیکن اس کے اسلوب کو تراشنے اور کھولنے میں اس کی فکر (خواہ جیسی بھی ہو) بنیادی رول ادا کرتی ہے۔ شاعر کے لئے غیر مشروط طریقہ سے سوچنا بہت ضروری ہے۔ اسے ایں و آں میں گرفتار نہیں ہونا چاہئے۔

غزل میں کسی باغی فکر کی تلاش اور کسی مجتہد غزل گو شاعر کی نشاندہی غیر ممکن ہے۔ غزل احساس و فکر کا ملغوبہ ہوتی ہے اور اس میں زندگی کی پژمردہ روایات کو پلٹنے کی آواز بلند نہیں کی جاتی۔ گرچہ غزل کے فارمیٹ کو دیکھ کر یہ نہیں لگتا کہ ایسا کرنا دشوار ہے لیکن چوں کہ غزل داخلی کیفیات کی ترجمانی پر زور دیتی آئی ہے تو اس میں زندگی کو انقلاب کی صورت تبدیل ہونے کی بات نہیں کے برابر ملتی ہے۔ ہاں کسی حد تک شاعر کی بیزاری، اپنے موجودہ حالات سے نبرد آزمائی کا ذکر ملتا ہے لیکن یہ کوئی بڑی اہم بات نہیں۔ میر کے یہاں چند شعروں میں زندگی کی اقدار پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ لیکن یہ شاعری بھی کوئی بڑا فکری و فنی دائرہ نہیں بناتی ماسوائے غالب کے جنہوں

نے بعض محکمات پر سوال داغے ہیں۔ غالب واحد شاعر ہیں جن کے یہاں زندگی کی قدریں بدلنے پر زور ملتا ہے اور بعض پژمردہ روایات سوال کے گھیرے میں لائے گئے ہیں۔

نظم کی شاعری میں (اس کے قالب کے بموجب) بڑے امکانات پوشیدہ ہیں کہ شاعر مکمل طور پر اپنے خیالات کی ترجمانی کر سکے اور مجتہدانہ خیالات کے ذریعہ روایات کو پلٹنے کی کوشش کرے۔ ظاہر ہے کہ انگریزی میں جس طرح شیلی نے ریوولٹ آف اسلام اور الستورجیسی نظموں یا پرومیتھیوس ان باؤنڈ جیسے مہا کاویہ میں اپنے باغی ذہن کی بھرپوری عکاسی کی ہے اردو میں اس کی مربوط روایت نہیں ملتی (انگریزی میں بھی اس کی کوئی مربوط روایت نہیں بجائے چندر رومانی دماغ شاعروں کے جن کے یہاں نئے خیالات کی گونج پائی جاتی ہے۔) اردو کے نظم نگار شاعروں میں ابتدا کے شعرا نظیر اور حالی وغیرہ کو تو چھوڑ دیجئے کہ ان کے یہاں نظم اپنی ابتدائی شکل میں ہے اور اس نظم پر غزل کا پرتو حاوی ہے۔ بیسویں صدی میں اقبال کے آنے کے بعد نظم میں ایک خوش گوار تبدیلی ضرور آتی ہے لیکن اقبال ایک مقلد شاعر ہے اور ذرا الاؤڈ قسم کا شاعر ہے۔ اس کے یہاں فکر کا تضاد بھی پایا جاتا ہے۔ بلند آہنگی کی کچھ مثال:

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اقبال کی بلند آہنگی اور فکری تضاد کی مثال یہ بھی ہے:

گرماؤ غلاموں کا لہو سوز یقیں سے
کنجشک فرو مایہ کو شاہیں سے لڑا دو
پلٹنا، جھپٹنا، جھپٹ کر پلٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
لڑا دو ممولے کو شہباز سے

وغیرہ وغیرہ

اقبال مسلمانوں کو بھولی ہوئی خودی یاد دلانے آئے تھے۔ کربلا کے حوالے سے لہو گرم رکھنے کی تلقین کرنے آئے تھے۔ قرآن اور مذہب اسلام سے جو سبق انہوں نے حاصل کیا تھا وہ یہی ہے۔ انہوں نے مختلف تصورات پر مبنی اپنی شاعری پیش کی۔ ایک طرف اقبال کو دیکھئے اور ایک طرف عصر جدید کے سلجھے ہوئے داعیٔ اسلام کی باتیں سنئے جو کہتے ہیں کہ قرآن ایک دعوت اور

نصیحت کی کتاب ہے جو انسان اگر غور وفکر کے ساتھ پڑھے تو اندر سے لرزنے لگے۔ وہ اپنی اصلاح پر آمادہ ہوجائے نہ کہ پلٹے جھپٹے اور جھپٹ کر پلٹنے کی رٹ لگانے لگے۔ جہاں تک اقبال کی نظموں کا سوال ہے یہ انگریزی نظموں کی تقلید میں لکھی گئی ہیں۔ بعض تو ترجمہ ہیں۔ یہ نظمیں یا تو مسدس، مثنوی جیسی ہیئتوں میں ہیں یا پھر غزل کے فارمیٹ میں۔

اقبال کی کامیاب ترین نظموں میں ''خضر راہ''، ''شکوہ''، ''جواب شکوہ''، ''طلوع اسلام''، ''مسجد قرطبہ''، ''لینن خدا کے حضور میں''، ''ذوق وشوق''، ''ساقی نامہ'' اور ''مکالمۂ جبرئیل وابلیس'' وغیرہ ہیں۔ نظم کے آرٹ اور کرافٹ کے اعتبار سے ان نظموں کا جواب نہیں۔ لیکن اقبال کی تمام نظموں میں ایک جیسی فکر اور پیغام نظر آتا ہے۔ اقبال تبلیغ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک خطیب نظر آتے ہیں۔ حیرت ہے کہ ان کے اندر شاعر کی وہ بے چینی پیدا نہیں ہوتی جس کے عقب میں کسی نظریہ اور ازم کی غلامی موجود نہ ہو۔ پابند نظم کا شاعر ہونے کے ناطے بھی اقبال کے ہاتھ بندھے دکھائی دیتے ہیں۔ اقبال کے آخری ایام میں نئے شاعروں کی ایک پود ابھر کر سامنے آتی ہے جس کے اندر ہیئت، فکر اور فن تینوں سطحوں پر بغاوت کے لے تیز دکھائی دیتی ہے۔ میرا جی، ن م راشد، فیض احمد فیض، اختر الایمان اور مجید امجد دھیرے دھیرے ابھر کر سامنے آتے ہیں لیکن ان کی آوازوں کو دبانے کے بھی بھرپور کوشش کی جاتی ہے۔ حیات اللہ انصاری نے ن م راشد کی شاعری کے تعلق سے جو کچھ بھی مخالفانہ انداز میں لکھا آج تک اس کی گونج سنائی دتی ہے۔ مگر اب زمانہ بدل گیا ہے۔ یہ شعرا اقبال کے بعد کے بڑے شعراء میں شمار کئے جاتے ہیں۔ ن م راشد نے اقبال ہی کے فارسی آمیز ڈکشن سے ایک ایسا اسلوب تیار کیا جو ایک طرح سے اقبال کی شاعری کا جواب ہے۔ اقبال نے مسلمانوں کی بدحالی اور پستی کو جس تناظر میں دیکھا ن م راشد نے اس بدحالی اور پستی کے سیاق وسباق ہی تبدیل کردیئے اور جدید زمانہ میں اس کے زوال کے اسباب ڈھونڈ نکالے۔ چوں کہ اب تک راشد، میرا جی وغیرہ پر کھلا تنقیدی مکالمہ نہیں ایجاد کیا گیا ہے تو ان کی شاعری کے جوہر پردۂ خفا میں ہیں۔ کچھ نقادوں نے گرچہ ان نئے شاعروں پر جم کر لکھا بھی ہے لیکن بات نہیں بن پائی ہے۔ کیوں کہ ان کے سر اقبال کے احترام میں جھکے ہوئے ہیں۔ (بعض جگہ تو یہ احترام وعقیدت بت پرستی میں بھی تبدیل ہوگئے ہیں) شعروادب آزادئ افکار کے سوا کچھ نہیں۔ اگر شاعر کے پیروں میں زنجیر ہے اور وہ کسی نظریے کا غلام ہے تو اسے شاعری نہیں کرنی چاہئے۔

نئے نظم نگاروں کے یہاں روایات کو نہ ماننے کی خو تقریباً سب کے یہاں برابر ہے۔ راشد انسان کی باطنی چھٹپٹاہٹ کا شاعر ہے۔ اسے جنس زدہ بھی کہا گیا۔ اس کی نظموں پر تیر اور پتھر بھی چلائے گئے کہ اس کی نظمیں سوقیانہ جذبات سے پر ہیں لیکن یہ نہیں دیکھا یا دکھایا گیا کہ راشد نے نئے انسان کی قدر کا مسئلہ اٹھایا ہے۔ نیا انسان کتنا نیا ہے؟ آدھا ہے یا پورا۔ وہ انسان کی نفی کرتا ہے یا جھوٹ موٹ اسٹنٹ کرتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ راشد نے نئے انسان کو عالمی سیاست اور معیشت کے بازار کے تناظر میں دیکھا اور دکھانے کی کوشش کی۔ راشد کو ترقی پسند نہیں کہا جاتا لیکن اس کے احساس وفکر کے عقب میں ایک ترقی پسند ذہن کارفرما نظر آتا ہے۔ وہ سردار جعفری یا وامق جونپوری کی طرح نظمیں نہیں لکھتے اور وہ لکھ بھی نہیں سکتے تھے۔ جذباتی نعروں اور فقروں سے دور رہنے والے شاعر تھے۔ اپنے قریب ترین ہمعصر فیض کی دانش اور مطالعہ کے وہ بہت بڑے مداح تھے لیکن فیض کی شاعری کے قائل نہیں تھے۔ راشد خود جو کہنا چاہتے تھے اس کا پیٹرن دوسرا تھا۔ ان کی مشہور نظم ''دریچہ کے قریب'' کے کلائمکس کو دیکھیں:

ایک بوڑھا سا تھکا ماندہ سا رہوار ہوں میں
بھوک کا شاہ سوا
سخت گیر اور تنومند بھی ہے
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع خس وخاشاک نکل جاتا ہوں
چرخ گرداں ہے جہاں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
بے بسی میری ذرا دیکھ کہ میں
مسجد شہر کے میناروں کو
اس دریچے میں سے پھر جھانکتا ہوں
جب انہیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے

یہ نظم آج کے میٹروپولس شہر کے عام انسان کی کیفیات کی عکاسی کرتی ہے۔ نظم میں ایک دو جگہ طنز بھی ہے جہاں پر ملائے حزیں کا ذکر آتا ہے اور تین سو سال کی ذلت پر چوٹ کی گئی

ہے، یعنی یہ ایسی ذلت ہے جس کا کوئی مداوا نہیں۔ تین سو سال کی ذلت کے پیچھے جو قوم چھپی ہے وہ مسلم قوم ہے۔ نظم میں اس طنز یہ بیان کے ساتھ ہی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ راشد اقبال کے برعکس ہندوستان میں مسلمانوں کی تاریخ کو سمجھے ہوئے بیٹھے ہیں۔ اس لئے یہ نظم ذرا اقبال کے خیالات کی تنقید بھی ہے۔ کامیاب نظموں کی اگر بات کی جائے تو راشد نے اقبال ہی کی طرح معرکتہ الآرا نظمیں تخلیق کی ہیں۔ بلکہ ان کے مجموعوں مثلاً ''ایران میں اجنبی''، ''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں خاص طرح کی فکری ٹریٹمنٹ والی نظمیں پائی جاتی ہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کی پہلی نظم کا عنوان ''من وسلویٰ'' ہے۔ یہ نظم اقبال کی فکری تاثرات کی یاد دلاتی ہے۔ راشد نے ایک وطن دوست شاعر کی طرح مشرق کی غلامی کی نوحہ خوانی کی ہے۔ مگر طنز کی شدت یہاں بھی موجود ہے کہ یہ راشد کے شاعرانہ اسلوب کی انفرادیت ہے۔ وہ فکری اعتبار سے اقبال کے مقلد نہیں ناقد ہیں۔ ان چار مصرعوں میں طنز کی شدت کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

یہ شہر اپنا وطن نہیں ہے
مگر فرنگی کی رہزنی نے
اسی سے ناچار ہم کو وابستہ کر دیا ہے
ہم اس کی تہذیب کی بلندی کی چھپکلی بن کے رہ گئے ہیں!

ذرا نظم کا اختتام دیکھئے کتنا دلدوز اور عبرت انگیز ہے:

یہ سنگدل اپنی بزدلی سے
فرنگیوں کی محبت ناروا کی زنجیر میں بندھے ہیں
انہی کے دم سے یہ شہر ابلتا ہوا سا ناسور بن رہا ہے ـــــــ
محبت ناروا نہیں ہے
بس ایک زنجیر
ایک ہی آہنی کمند عظیم
پھیلی ہوئی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں

ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں
مغول کی صبح خوں فشاں سے
فرنگ کی شام جاں ستاں تک!
تڑپ رہے ہیں
بس ایک ہی درد لا دوا میں
اور اپنے آلام جاں گزا کے
اس اشتراک گراں بہا نے بھی
ہم کو اک دوسرے سے اب تک
قریب ہونے نہیں دیا ہے!

راشد کی فکر کا سروکار اقبال کی فکر سے نہیں ہے یہ تو پتا چل جاتا ہے لیکن نظم میں فکری بنت پر اگر غور کریں تو محسوس ہوگا کہ راشد کہیں کسی مقام پر پورے طور پر کھل جاتے ہیں لیکن اگلے ہی پل دوسرے مصرعے میں ابہام پیدا ہونے لگتا ہے۔ یہ راشد کا خاص اسٹائیل ہے جو ان کی پوری زندگی کی شاعری میں جاری وساری رہتا ہے۔ آپ یہ ضرور محسوس کر سکتے ہیں کہ ''ماورا'' کے مقابلہ میں ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں زیادہ پختگی اور صلابت آئی ہے اور نظم میں اسلوب کی گرفت بھی سخت ہوئی ہے نیز تیز رفتار آہنگ سے بھی سامنا ہوتا ہے۔ راشد کا فکری رویہ مرنے کے وقت تک تبدیل نہیں ہوتا۔ وہ اقبال کی طرح مرد مسلمان نہیں تھے لیکن انہوں نے ایک بالغ تنقیدی ذہن پایا تھا۔ ان کے بعد کے مجموعوں میں ایسی ایسی نظمیں پائی جاتی ہیں جنہیں فکر وفن دونوں اعتبار سے عالمی سطح کی شاعری کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ کم از کم ٹی ایس ایلیٹ، اسٹیفن اسپنڈر وغیرہ کے مقابلہ میں راشد کی بعض نظمیں ایک بڑا فکری دائرہ بناتی ہیں۔ راشد کو اپنی شعری روایت اور وراثت کا بھرپور احساس تھا لیکن وہ اردو شاعری کی عظمت کے شاکی بھی تھے۔ اس بات کا اشارہ ان کے خطوط میں موجود ہے جو انہوں نے ساقی فاروقی، جمیل جالبی وغیرہ کو لکھے تھے۔ راشد مغرب کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں بلکہ ان کی نظر تحسین سے پُر ہے اس کا احساس ہوتا ہے۔ اپنی کم مائیگی کے احساس نے راشد کو بہت بے چین بھی رکھا۔ راشد کی شاہکار نظموں میں ''حسن کوزہ گر'' کو خاص مقام حاصل ہے۔ ''لا = انسان'' میں اس نظم کے تین کینٹوس موجود ہیں جبکہ ''گماں کا ممکن'' کی آخری نظم چوتھا کینٹوس ہے۔ یہ چاروں کینٹوس طویل نظموں پر مشتمل ہیں۔

انہیں پڑھتے ہوئے ایلیٹ کی نظم دی ویسٹ لینڈ کے مختلف کینوس کا ذہن میں آنا فطری بات ہوگی۔جنہوں نے بھی ایلیٹ اور راشد کی ان طویل نظموں کو پڑھا ہوگا انہیں شدت سے اس بات کا احساس ہوا ہوگا کہ راشد کی نظم زیادہ وقیع ہے۔راشد کی کئی نظموں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں لیکن یہاں موقع نہیں ہے اور طوالت کا خوف دامن گیر ہے۔راشد پر میری ایک کتاب زیر تکمیل ہے اس لئے بھی بعض اہم باتوں کو یہاں دہرانا نہیں چاہتا ماسوائے اس نظم کے ذکر کے جس کا عنوان ''گماں کا ممکن'' ہے۔یہ نظم بلاشبہ اردو کی دس بہترین نظموں میں شمار کئے جانے کے لائق ہے۔اردو کے کسی نقاد نے اس نظم کا تذکرہ اس طور پر نہیں کیا ہے جیسا کہ اس کا حق ہے۔یہ فلسفیانہ موشگافیوں سے بھری ہوئی ہے۔اس میں راشد کا تخئیل ساری حدیں توڑ کر لامکانی ہو گیا ہے۔یہ نظم انسان کی ذات اور اس کی ہستی کا رجز ہے اور اس نظم کا آہنگ بھی رجزیہ ہے۔اس نظم میں راشد ٹھیک اسی طرح ترقی پسند خیالات کے حامل شاعر دکھائی دیتے ہیں جس طرح اقبال ''ساقی نامہ'' میں۔مگر اس نظم کا کینوس ''ساقی نامہ'' سے زیادہ وقیع ہے۔ممکن نہیں کہ اس پوری نظم سے یہاں بحث کی جائے چند مصرعوں کی مثال پیش کی جاتی ہے۔''گماں کا ممکن جو تم ہو میں ہوں'' راشد کی تمام نظموں میں سب سے زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔نقادوں نے اس نظم پر توجہ نہیں دی۔چند مصرعے دیکھئے:

کریم سورج
جو ٹھنڈے پتھر کو اپنی گولائی
دے رہا ہے
جو اپنی ہمواری دے رہا ہے
(وہ ٹھنڈا پتھر جو میرے مانند
بھورے سبزوں میں
دور ریگ و ہوا کی یادوں میں لوٹتا ہے)
جو بہتے پانی کو اپنی دریا دلی کی
سرشاری دے رہا ہے
وہی مجھے جانتا نہیں
مگر مجھی کو یہ وہم شاید
کہ آپ اپنا ثبوت اپنا جواب ہوں میں!

مجھے وہ پہچانتا نہیں ہے
کہ میری دھیمی صدا
زمانے کی جھیل کے دوسرے کنارے
سے آ رہی ہے
یہ جھیل وہ ہے کہ جس کے اوپر
ہزاروں انساں
افق کے متوازی چل رہے ہیں
افق کے متوازی چلنے والوں کو پار لاتی ہیں
وقت لہریں ______
جنہیں تمنا مگر سماوی خرام کی ہو
انہی کو پاتال زمزموں کی صدا سناتی ہیں
وقت لہریں
انہیں ڈبوتی ہیں وقت لہریں
تمام ملاح اس صدا سے سدا ہراساں، سدا گریزاں
کہ جھیل میں اک عمود کا چور، چھپ کے بیٹھا ہے
اس کے گیسو افق کی چھت سے لٹک رہے ہیں
پکارتا ہے: ''اب آؤ آؤ!
ازل سے میں منتظر تمہارا
میں گنبدوں کے تمام رازوں کو جانتا ہوں

نظم بہت طویل ہے۔ یہ چند مصرعے نظم کے ابتدائیے ہیں اور ان کے مطالعہ سے نظم کے فلسفیانہ محتویات آشکار ہو جاتے ہیں۔ میں یہاں پر حمید نسیم کے طویل مضمون سے چند جملے نقل کرنا مناسب سمجھوں گا۔ ان جملوں میں وہ اشارے پنہاں ہیں جس کے سہارے ''گماں کا ممکن'' جیسی نظموں کی کنہہ دریافت ہو سکتی ہے۔ حمید نسیم لکھتے ہیں:

''راشد نے اپنے آبا کے روحانی اخلاقی اور معاشرتی ورثہ کو رد کر دیا۔ مغرب کی سائیکی سے بھی وہ بیزار تھے کہ اشتمالی آمریت ہو کہ سرمایہ

دارانہ سیاست اور معاشرت دونوں میں گھٹن اور سنگدلی ان کی برداشت سے کہیں زیادہ تھی۔لیکن وہ مغربی علمی تجسس اور نئی راہیں تراشنے کے شوق کو اپنی طبیعت کے مطابق پاتے تھے۔سوانہوں نے مغرب کی معیشت اور معاشرت،مغرب کے استحصالی رویے کو بھی قطعیت سے رد کیا تھا جیسے اپنے آبا کے عافیت کوش طرز زندگی کو کر چکے تھے۔وہ انسانی فکر و وجدان کی کامل آزادی کے خواب کو حقیقت بنتے دیکھنا چاہتے تھے۔اس کے لئے شعر کی فکر اور لہجہ دونوں کا رائج روایت سے ہر رنگ میں مختلف ہونا لازم تھا۔اقبال کی طرح راشد نے بھی نیٹشے کی فکر سے استفادہ کیا۔اقبال نے قوت اور فوق البشر (مرد کامل) کے تصور نیٹشے سے لئے۔ راشد نے "Thus spake zaratustra" کے اسلوب اور روحانی روایت کو رد کرنے کے ہنر سے اکتساب فیض کیا۔''(ماخوذ ''پانچ جدید شاعر''...از حمید نسیم)

نیٹشے اردو ادب اور شاعری میں اب تک زندہ حوالہ اور ماخذ نہیں بن سکا ہے۔اس لئے راشد جیسے منفرد افکار سے لیس شاعر کو سمجھنا ذرا دشوار ہے۔اب تک نیٹشے کی ایک ہی کتاب کا ذکر بار بار آتا ہے جب کہ اس کی کئی کتابیں ایسی انقلابی خیالات کی حامل ہیں جنہیں پڑھ کر ہضم کر پانا اردو والوں کے لئے ذرا دشوار ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ نیٹشے سے زیادہ رغبت اردو والوں کو نہیں رہی ہے۔اردو ادب بہت سے نئے فلسفیانہ خیالات کا اب تک حامل نہیں ہو سکا ہے تو شاید راشد جیسے شاعروں کے بسیط مطالعے کا متحمل نہ ہو سکے۔

○

ناصر عباس نیر
انگریزی سے ترجمہ:
سرورالہدیٰ

آصف فرخی کی یاد میں

لفظ، ان کی سانس تھے۔ لفظ ہی، ان کی خوراک تھے اور یہ لفظ ہی تھے جنھوں نے ان کی روح، تخیّل اور عقل کو ارتقا بخشا تھا۔ تحریر کی دنیا ان کے لیے محض جنت نہیں تھی، بلکہ (بھرے جہان میں) صرف یہی ایک ایسی جگہ تھی جہاں وہ جی سکتے تھے۔ وہ لوگوں کے بغیر زندہ رہ سکتے تھے مگر کتابوں کے بغیر نہیں۔ ایک مرتبہ کافی دنوں تک انھیں اپنی کتابوں سے الگ ہونا پڑا؛ اس تجربے کو انھوں نے دوزخ میں رہنے کے مترادف بتایا۔ تنقید کے تعلق سے ان کے ایک مضمون کی ابتدائی سطور ہیں:

''کتاب کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ یہ زندگی کی طرح ختم ہو جاتی ہے''۔

انھیں اس کا احساس تھا کہ زندگی اور دنیا پوری طرح ختم ہو جائیں گی۔ (اسی تناظر میں) انھوں نے عالمی زبانوں میں تحریر کیے گئے تباہی سے متعلق ادب کی تحسین کی اور اس سے گہرے رشتے کا اظہار کیا۔ وہ ڈسٹوپیائی فکشن (دنیا کی تباہی کی تصویر پیش کرنے والا فکشن) کے ضمن میں سنجیدہ خیالات رکھتے تھے۔ وہ اپنی ذاتی اور سماجی زندگی کے بعض تباہ کن تجربات اور عالمی ادب کے وسیع تر مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ظلمت ہمارے عہد کی حقیقت کا لازمی حصہ ہے۔ انھوں نے اس تاریک حقیقت کا اکیلے سامنا کرنے کی جرات پیدا کی۔ بایں ہمہ ان کے لیے تسلیم کرنا محال تھا کہ کتابیں برباد کی جا سکتی ہیں؛ اور دنیا اور انسانوں کے حافظے سے لفظوں کو مٹایا جا سکتا ہے۔ جہاں انھوں نے نذیر احمد کی 'توبۃ النصوح' پر لکھتے ہوئے کتب سوزی کا واقعہ

بیان کیا ہے، وہاں ان کے لفظ اشک بار محسوس ہوتے ہیں۔ ان کے لیے ناقابل تصور تھا کہ لفظ مر سکتے ہیں۔ ''کتابوں کو نذرِ آتش کرنے سے زیادہ دہشت ناک کوئی اور چیز نہیں''۔ انھوں نے لکھا۔ نذیر احمد کا یہ ناول انھیں ہمیشہ سے پسند تھا بلکہ ہمہ وقت عزیز تھا۔ انھوں نے تنقیدی تحریروں کے پہلے مجموعہ ''عالم ایجاد'' میں نہ صرف اس پر بہترین مضمون لکھا ہے بلکہ اس ناول کو آج کی وبائی بیماری کے سلسلے میں بھی متعلق خیال کرتے تھے۔ وہ نہ صرف والدہ کی طرف سے نذیر احمد کے عزیزوں میں سے تھے، بلکہ نذیر احمد کی اس ادبی بصیرت کے بھی وارث تھے کہ ''اپنے زمانے کو لکھو"۔'' اسی لیے اپنے آخری دنوں میں وہ موجودہ وبائی امراض کی سلسلہ وار تاریخ مرتّب کر رہے تھے۔

وہ ڈاکٹر آصف اسلم فرخی تھے۔ آہ! ہم ایک اہم شخصیت، اور معاصر اردو ادب کی ایک بڑی آواز سے محروم ہو گئے ہیں۔ یہ حقیقی معنوں میں عظیم نقصان ہے۔

آصف فرخی کراچی کی دھرتی کے بیٹے تھے، جہاں وہ ۱۶ستمبر ۱۹۵۹ کو پیدا ہوئے؛ تاہم وہ ادب کے بارے میں ایک عالمی نظریہ رکھتے تھے۔ وہ اس تصور کی تجسیم تھے کہ ''فکر کے اعتبار سے عالمی مگر عمل کے لحاظ سے مقامی بنو''۔ اگرچہ وہ عالمی ادب کے پرشوق قاری تھے لیکن ان کی تمام ادبی کاوشوں کا محور اردو اور پاکستانی زبانیں تھیں۔ انھوں نے ادبی میلوں کے ذریعے، جس کا انھوں نے امینہ سیّد کے ساتھ مل کر آغاز کیا، مقامی اور عالمی مصنّفین کو آمنے سامنے لا بٹھایا۔ یہ آصف صاحب ہی تھے جنھوں نے ، ادبی میلوں کے ذریعے، پاکستانی ادیبوں کو سیلبرٹی کا درجہ دلوایا۔

وبا کے یہ دن بڑے مصائب کے ہیں۔ ایسے مشکل اوقات میں ادب کیا کردار ادا کر سکتا ہے؟ اسی مشکل سوال کو آصف فرخی نے اپنے آخری ایام میں اسے سلجھانے کی کوشش کی۔ ان کا جواب تھا: ''اور زیادہ لکھو''۔ وہ موجودہ وبا پر انگریزی اور اردو میں لکھی گئی ہر تحریر کو پڑھتے تھے اور ان کے بارے میں اپنے تاثرات اور آرا کو اپنی تحریروں اور ویڈیو کالموں میں پیش کرتے تھے۔ انگریزی اور اردو میں یکساں قدرت رکھتے تھے۔ وہ اردو کے اکیلے ایسے ادیب تھے جو باقاعدگی کے ساتھ تالابندی کا روزنامچہ (لاک ڈاؤن کی ڈائری) لکھ رہے تھے، لیکن یہ روزنامچہ ایسی چیز نہیں جو لاک ڈاؤن کے مسلط کردہ سماجی اور ابلاغی خلا کو پر کر رہا تھا۔ اس کی اہمیت اس سے بڑھ کر تھی۔ اگرچہ وہ بیوی سے علیحدگی کے بعد تنہا زندگی بسر کر رہے تھے، اور ایسے میں انھیں دوستوں

سے مسلسل بات چیت کی اشد ضرورت تھی، لیکن ان کا روزنامچہ اس یقین کا حامل تھا کہ لکھنا...اور صرف لکھنا ہمیں لمحۂ حال کی حقیقت کو قبول کرنے کے قابل بناتا ہے۔

لاک ڈاؤن کے ابتدائی دنوں کے دوران، اپریل میں، انھوں نے فیصلہ کیا تھا کہ وہ 'دنیازاد' کا ایک خصوصی شمارہ (ادبی رسالہ جس کا انھوں نے ۲۰۰۰ء میں اجرا کیا تھا) کورونا وائرس پر منظرِ عام پر لائیں گے۔ کیا ستم ظریفی ہے! زندگی کی یا شاید تقدیر کی۔'دنیازاد' کے آخری شمارے کی سرخی تھی: ''کتاب الوداع''۔ اس شمارے میں فہمیدہ ریاض، خالدہ حسین، انور سجاد اور ٹونی ماریسن سمیت حال ہی میں رخصت ہونے والے مصنّفین کو خراجِ عقیدت پیش کیا گیا۔ کیا آصف فرخی وجدانی طور پر جان گئے تھے کہ ان کا الوداعی وقت قریب آرہا ہے؟

کون ہم پر اپنے فیصلے مسلط کرتا ہے؟ سوسائٹی، اربابِ بست وکشاد، تقدیر، یا جین؟ مجھے لگتا ہے کہ یہ سب ہی (ہم پر اثر انداز ہوتے ہیں) مختلف اوقات میں اور مختلف طرح سے۔ جب ان کے والد ڈاکٹر اسلم فرخی نے غلام عباس اور حسن عسکری کے توسط سے انھیں، مرضی کے خلاف، میڈیکل ڈاکٹر بننے کی ہدایت کی تھی تو یہ سماج تھا۔ ان کے جین انھیں ادب کی طرف لے گئے؛ واضح رہے کہ ان کے والدین قابلِ رشک شہرت کے حامل مصنف اور ماہرِ تعلیم تھے۔ آصف فرخی نے ہر چند ڈاؤ میڈیکل کالج سے ایم بی بی ایس کی ڈگری حاصل کی اور ہارورڈ سے صحت عامہ کی تربیت لی لیکن ان کی بنیادی دلچسپی ادب ہی رہی۔ صحتِ عامہ کے شعبے میں طویل کیریر کے بعد انھوں نے حبیب یونیورسٹی، کراچی میں ۲۰۱۴ میں ادب اور انسانیات کی تدریس کا آغاز کیا۔ یہ فیصلہ بھی ان سے جین نے کروایا۔

۱۹۸۴ میں طبی تعلیم مکمل کرنے سے دو سال قبل آصف فرخی نے اپنی مختصر کہانیوں کا پہلا مجموعہ 'آتش فشاں پر کھِلے گلاب' شائع کیا تھا۔ جس سال انھوں نے میڈیکل کی ڈگری حاصل کی تھی انھوں نے اپنا دسرا مجموعہ 'اسمِ اعظم کی تلاش' شایع کیا۔ افسانہ ان کی پہلی محبت تھی۔ ان کے آٹھ افسانوی مجموعے تھے۔ 'چیزیں اور لوگ'، 'شہر بیتی'، 'شہر ماجرا'، 'میں شاخ سے کیوں ٹوٹا'، 'ایک آدمی کی کمی'، 'میرے دن گزر رہے ہیں'۔ تباہی اور زیاں، آصف فرخی کے افسانوں کے اہم موضوعات ہیں۔ اپنی کہانیوں میں وہ بیان کرتے ہیں کہ کس طرح پہلے آمریت نے پاکستانی معاشرے خصوصاً کراچی کے شیرازے کو بکھیر دیا اور پھر عالمگیریت کی طاقتوں نے اس شہر کے منظر کو کس طرح تبدیل کر دیا۔ ان کی کہانیوں میں تباہی و بربادی کے مناظر جا بہ جا نظر آتے ہیں۔ اس

حوالے سے خصوصاً بحیرۂ مردار، سمندر کی چوری، سمندر اور ستارۂ غیب جیسی کہانیوں کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ عرفان جاوید جو خود بھی ایک اہم فکشن نگار ہیں، انھوں نے آصف فرخی کی بہترین کہانیوں کو ''سمندر کی چوری'' کے نام سے مرتّب کیا ہے جو یقیناً اردو کی بھی بہترین جدید کہانیاں ہیں۔ اس میں شامل افسانے 'بحیرۂ مردار' میں آصف فرخی لکھتے ہیں: ''واحد موضوع جس پر غور و تامل کیا جا سکتا ہے، وہ ہے موت۔ موت کے موضوع پر لکھنے کے لیے ایک گہرے اندھیرے کی ضرورت ہے۔ میں رات کے اندھیرے میں لکھوں گا جو موجود ہوتا ہے اور مجھے یقین ہے کہ جب پوری دنیا گہرے اندھیرے میں ڈوبی ہوئی ہو تب میں لکھ سکتا ہوں۔'' اگرچہ ڈسٹوپیائی افسانے میں اداسی اور افسردگی دکھائی دیتی ہے مگر یہ فکشن ہمیں داخلی اور خارجی حقیقت کے تاریک پہلوؤں کو گلے لگانے کا حوصلہ بھی عطا کرتا ہے۔ عام طور پر پیش کیے گئے خیالات کے برعکس ڈسٹوپیائی افسانہ ہمیں افسردہ نہیں کرتا ہے۔ آصف فرخی نے اپنے عہد کی تاریکی کو پیش کرنے کے لیے قدیم مذہبی قصص، حکایات، ملفوظات اور اساطیر کا حوالہ دیا ہے۔ ''موجودہ وقت میں جو کچھ ہو رہا ہے وہی ماضی میں بھی ہو رہا تھا''، اس تصور سے انتظار حسین نے بھی کام لیا تھا۔ تقسیمِ ہند کے مصائب کا پراسرار رشتہ ۱۸۵۷ کی جنگ کے دوران ہندوستانی مسلمانوں پر ڈھائے جانے والے مظالم اور واقعۂ کربلا میں شریک ہونے والوں کے دکھوں سے تھا۔ تقسیم کے بعد ہی جنوبی ایشیا کے باشندوں کو بے گھری کا سامنا کرنا پڑا، وہ انتظار حسین کو یہودیوں کے اخراج کے مماثل نظر آیا۔ آصف فرخی نے انتظار حسین سے نہ صرف یہ تصور اخذ کیا بلکہ وہ ان کے قریب بھی آ گئے۔ انھوں نے انتظار حسین کی زندگی کے بارے میں تفصیلی کتاب لکھی تھی: ''چراغ شب فسانہ''۔ تقسیم ہند سے متعلق فکشن کے علاوہ، آصف فرخی اور انتظار حسین میں اور بھی بہت کچھ مشترک تھا۔ ان میں جاتک کہانیوں کی تحسین اور نقاد حسن عسکری کے لیے پسندیدگی خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ آصف فرخی ۲۰۱۳ میں بکر بین الاقوامی انعام کی تقریب میں بھی انتظار حسین کے ہمراہ تھے جس میں انتظار حسین کے ناول 'بستی' کو شارٹ لسٹ کیا گیا تھا۔ ان کی کتاب 'سفر کے خوش نصیب'، انتظار حسین کے کام اور شخصیت سے انسپیریشن کی کہانی پیش کرتی ہے۔

آصف فرخی نے اردو میں متعدد کتابوں کا ترجمہ کیا۔ ''دہشت گرد سے گوتم بدھ کی ملاقات''، ستیش کمار کی Buddha and the Terrorist: The Story of Angulimala کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ کہانی ڈسٹوپیائی فکشن کے فلسفے کی نمائندہ ہے: حقیقت کا

سامنا کرو چاہے وہ کتنی ہی تاریک، دہشت انگیز اور مایوس کن ہو۔ جرمن ناول نگار ہرمن ہیسے کے ناول 'سدھارتھ' کا ترجمہ آصف فرخی کی کلاہ میں ایک اور کلغی ہے اور اس کتاب میں ایک بار پھر بدھ کے ساتھ ان کے احترام کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے لاطینی فکشن کے ترجموں میں 'سرنگ' (انستو سباتو)، 'ماتم ایک عورت کا' (عمرا ریو بیلا) اور 'موت اور قطب نما' (لاطینی افسانوں کے تراجم) قابل ذکر ہیں۔ ان تراجم نے نہ صرف اردو ادب کو تقویت پہنچائی بلکہ مغربی فکشن کو کینن سمجھنے کی روش کو چیلنج کرنے میں مدد بھی دی۔ آصف فرخی اس خیال کے حامل محسوس ہوتے تھے کہ پوسٹ کولونیل پاکستانی افسانہ، لاطینی امریکی اور افریقی افسانے کے زیادہ قریب ہے۔

گرچہ آصف فرخی کے تنقیدی تحریروں کا پہلا مجموعہ 'عالمِ ایجاد' کچھ تاخیر سے ۲۰۰۴ میں شائع ہوا؛ تنقید ہی ان کا بنیادی میدان تھی۔ دوسرے تنقیدی مضامین کے مجموعہ ''نگاہ آئینہ ساز میں'' کے پس نوشت میں ہمیں یہ لکھا ملتا ہے کہ ''نہ میں تنقید کی اہمیت سے انکار کرتا ہوں اور نہ ہی یہ غیر ضروری ہے۔ یہاں بالواسطہ ان کا اشارہ ان نقادوں کی طرف ہے جو تنقید کی صنف کو سخت برا بھلا کہتے ہیں۔ آصف صاحب یہ کہتے ہیں کہ معاصر اردو تنقید کی پہلی ترجیح خود کو نوآبادیاتی بارِ گراں سے آزادی دلانا ہونا چاہیے۔ انھوں نے، اسی ضمن میں، شمس الرحمٰن فاروقی کے اردو داستان پر کام کی تعریف کی۔ اردو تنقید میں ان کے دوسرے پسندیدہ نقاد میراجی، حسن عسکری اور شمیم حنفی ہیں۔

ہم آصف فرخی کی تمام تنقیدی تحریروں میں ادب سے متعلق ان کی بنیادی بصیرت کا سراغ لگا سکتے ہیں۔ ایک طرح سے وہ ''بنیاد پرست'' تھے۔ انھوں نے ادب کی ''ادبیت'' پر کوئی بھی سمجھوتہ کرنے سے کھلم کھلا انکار کیا۔ اسی کو ان کی مذکورہ بالا ادبی بصیرت کی مرکزی خصوصیت کہا جا سکتا ہے۔ روسی اور امریکی ہیئت پسندوں نے ادب کی 'ادبیت' کا سوال، تنقید کے تاریخی دبستان کی مخالفت کے ضمن میں اٹھایا تھا لیکن آصف فرخی کی تحریروں میں یہ خیال کسی حد تک 'سیال' تصور ہے۔ اس سے مراد جمالیات ہے، حسّی تجربہ ہے، تخلیقی زبان ہے اور کسی بھی موضوع پر لکھنے کی آزادی ہے۔ یہ ایک تخیلی دنیا ہے جو خلوت میں ہم سے کلام کرتی ہے۔ ان کے ایک مضمون ''ادب اور مفادِ عامہ'' میں ڈبلیو۔ ایچ۔ آڈن کی کی ایک نظم درج ہے:

vioce a is have I All

lie folded the undo To

brain the in lie romantic The

street the in-man sensual the of

authority of lie the And

ان کی تنقید اسی آواز کو سمجھنے اور اس کی ترجمانی کی ایک کوشش ہے۔ یہ واحد آواز ہے جس کا دعویٰ مستند انسانی آواز کے طور پر کیا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ آصف فرخی کی تنقیدی تحریروں کا ایک بہت بڑا حصہ افسانوں کے تجزیے پر مشتمل ہے لیکن ان کے یہاں شاعری کے لیے ایک خاص کشش تھی اور 'اس وقت تو یوں لگتا ہے' کے عنوان سے نثری نظموں کا مجموعہ بھی شائع کیا تھا۔ ان کی زیادہ تر کتابوں کے نام شاعرانہ مصرعوں سے لیے گئے ہیں۔ مزید براں، ان کی نثر شاعرانہ امیجری اور استعاروں سے خاصی متاثر ہے؛ وہ اپنی تنقیدی اور افسانوی نثر میں کلاسیکی اور جدید اردو شاعری سے مثالیں شامل کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کے نزدیک یہ شاعرانہ انداز ان کی تنقیدی تحریروں میں اس وضاحت کی راہ میں حائل ہوتا ہے جس وضاحت کی توقع نقادوں کے تنقیدی محاکموں سے کی جاتی ہے۔ لیکن اسی شاعرانہ اسلوب میں وہ سیاست اور ادب کے طبقۂ اشرافیہ سے ناقابل بیان سچائیوں کا اظہار کر سکتے تھے۔ اس ضمن میں جوش ملیح آبادی، سارہ شگفتہ اور محمد حسین آزاد پر ان کے مضامین اہم ہیں جو ان کے آخری تنقیدی مجموعے ''ایک کہانی نئے مضمون کی'' میں شامل ہیں۔ المختصر آصف صاحب نے ریاضت کی، جستجو کی، اور بہت کچھ حاصل کیا، لیکن کبھی جھکے نہیں!

الوداع آصف اسلم فرخی۔ مضطرب اور تنہا روح، الوداع!!

قمر الہدیٰ فریدی

داستان: متخالف قوتوں کے تصادم کی ایک جہت

طویل داستانوں کے حوالے سے ہمارے ذہن میں جو تصویر ابھرتی ہے، اس میں حسن وعشق، ساحری، شاہی، صاحب قِرانی اور عیاری کو بنیادی عناصر کی حیثیت حاصل ہے۔ داستان گو اِن سے کس طرح کام لیتا ہے، فی الوقت یہ ہمارا موضوع نہیں۔ البتہ ان میں سے بعض عناصر کی نوعیت آیندہ صفحات میں حسبِ ضرورت زیرِ بحث آئے گی۔ آغازِ کلام کے طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں۔ لکھتے ہیں:

> ''داستان کی کائنات میں بنی نوعِ انسان کا مقصدِ وجود یہ ہے کہ وہ محبت کرے، لڑے مرے اور اپنی سچائی کا اعلان کرے۔ باطل پرست اور ساحر اور خود پرست اور شجر پرست، آفتاب پرست، اپنے کو خدا کہنے والے، وغیرہ یہ سب اپنی اپنی طرح کی سچائی کا اعلان کرتے ہیں۔ اور خدا پرست (اہلِ اسلام، یا کوئی اور) اپنی طرح کی سچائی کا اعلان کرتے ہیں۔ اس اعلان کے بغیر اُن کے وجود میں کوئی معنی نہیں رہتے۔ فتح بالآخر خدا پرستوں کی ہوتی ہے۔ کیوں کہ خدا ہی ساری کائنات کا خالق اور حاکم ہے، لیکن نہ باطل پرست ختم ہوتے ہیں، اور نہ خدا پرست کم

ہوتے ہیں۔ایک جھوٹا خدا (لقا) مارا جاتا ہے تو دوسرا (ہفت پیکر)، یا لقا کا
بیٹا (زمرد شاہ ثانی) خدا بن کر سامنے آجاتا ہے۔ایک جھوٹا خدا جمشید مرتا
ہے تو اس کا بیٹا جمشید ثانی کے نام سے خدا بن بیٹھتا ہے۔''[1]

یہ دو متحارب گروہ جو روزِ اوّل سے ایک دوسرے کے مقابل کھڑے ہیں، داستان میں بھی باہم دست بہ گریباں نظر آتے ہیں۔صرف اتنا ہی نہیں بلکہ خداپرستوں کے درمیان بھی چشمک، رَقابت اور آپسی جھگڑے ہیں، اور باطل پرست بھی ایک دوسرے سے آمادۂ پیکار ہیں۔ رشک، حسد، محبت، نفرت اور احساسِ برتری کی یہ مثالیں ہماری اپنی دنیا کی طرح داستانوں میں بھی جابجا نظر آتی ہیں۔ بلکہ بعض اوقات نشۂ اقتدار ساری حدوں کو توڑ کر پکار اٹھتا ہے: ''کیا میں کوہِ بلند کو چٹکی سے مَل کر خاک نہیں کرسکتا۔کیا میں جامۂ ہستیِ عالم چاک نہیں کرسکتا۔میں چاہوں تو ایک نئی دنیا اور بنادوں اور از سرِ نو عالم خلق کروں۔''

یہ شہنشاہِ طلسم افراسیاب (طلسمِ ہوش رُبا۔جلد سوم۔مصنفہ محمد حسین جاہ) کے الفاظ ہیں۔لیکن کیا ہماری زمین اس نوع کے لغو خیالات کی گونج سے محفوظ ہے؟ اس وسیع کرۂ ارض پر کسی سوپر کمپیوٹر کے سامنے بیٹھا ہوا کوئی انسان چاہے آج اپنی زبان سے کہے یا نہ کہے، لیکن ہم جانتے ہیں کہ دنیا جس سمت میں آگے بڑھ رہی ہے، کچھ تعجب نہیں کہ کل کوئی عقل کا مارا بہ زعمِ خود اس طرح کا دعویٰ کر بیٹھے۔

داستان میں اس طرح کا دعویٰ کرنے والوں کی کمی نہیں۔لیکن داستان گو یہ ذہن بھی دیتا ہے کہ جھوٹے خداؤں کو سبق سکھانے کے لیے امیر حمزہ اور اُن کے ساتھ موجود ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ تنہا عمرو ان سب پر حاوی ہے۔

عمرو عیار دشمن کو رسوا کرنے کے نت نئے طریقے ڈھونڈتا ہے۔کبھی حریف کو اسی کے ہاتھوں ذلیل کراتا ہے، کبھی یہ خدمت خود انجام دیتا ہے۔سفوفِ بے ہوشی سنگھا کر دشمن کے منہ پر سیاہی مل دیتا ہے۔عورتوں کے چہرے پر مونچھیں بنادیتا ہے۔ وہ ظریف ہے لیکن اُس کی ظرافت محض ہنسنے ہنسانے کا بہانہ نہیں، مقابل کو زیر کرنے کا ایک حربہ بھی ہے۔

میدانِ جنگ کا ایک منظر ملاحظہ ہو۔رات کا وقت ہے، ہر طرف سناٹا ہے۔فوج خوابِ خرگوش کے مزے لے رہی ہے۔عمرو دشمن کی گوشمالی کا منصوبہ بناتا ہے۔وہ ایک پیادے کے بھیس میں مخالف لشکر کے سردار اخضر فیل گوش کے خیمے میں جا پہنچتا ہے اور عیاری کے جوہر دکھاتا ہے:

''داروے بے ہوشی کی تاثیر سے (اخضر کو) مدہوش کیا۔ خدمت گاروں کو بھی غافل کیا اور جہاں تک اسباب خیمے میں تھا، زنبیل کے حوالے کیا۔ اور اخضر فیل گوش کا پُشتارہ باندھ کر کاندھے پر اٹھایا اور ایک سُتون خیمے کا لے کر باہر آیا۔ لشکر کے اردو میں چوراہے پر اُس ستون کو گاڑا اور اخضر کا ایک کان کاٹ کر تمام بدن اس کا کالا کر کے جا بہ جا سات رنگ کے ٹیکے لگائے اور الٹا کر کے لٹکا دیا۔ ایک تاؤ کاغذ میں کچھ لکھ کر لگّے کے سرے پر وصل کر کے اپنے قلعے کی راہ لی۔ جب صبح ہوئی فوج تیار ہو کر ڈیوڑھی پر موجود ہوئی۔ سامنے اردو کے چوراہے پر، ستون میں ایک آدمی الٹا لٹکا نظر آیا۔ کوئی نہ پہچان سکا۔ کاغذ کی تحریر پر جو نظر گئی، اُس پر لکھا دیکھا کہ...تو میرے مارنے اور قلعہ توڑ کر، مہرنگار کو لے جانے کو رہ گیا تھا، اس واسطے یہ قدرے گوش مالی میں نے تجھ کو دی۔ لوگوں نے اس کاغذ کو پڑھنے سے معلوم کیا کہ اخضر فیل گوش ہے۔ جھٹ پٹ اسے کھول کر خیمے میں لے آئے۔ بدن کے سیاہ داغ چھڑائے، کپڑے پہنائے۔ اخضر رو کر کہنے لگا کہ میں کیوں کر...کسی کو منہ دکھاؤں گا۔ میں ایسا ذلیل و خوار ہوا ہوں...یہ کہہ کر خنجر اس زور سے اپنے پہلو میں مارا کہ دوسرے پہلو میں نکل گیا...ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر گیا۔ لشکر بے سردار کہیں لڑتا نہیں...ستّر ہزار کا ستّر ہزار اُس کی لاش کو لے کر روانہ ہوا۔''[۲]

اس اقتباس سے عمرو کی شخصیت کے کئی پہلو روشن ہوتے ہیں۔ وہ ایک ماہر جاسوس کی طرح دشمن کے خیمے میں داخل ہوتا ہے۔ خدمات گاروں کو بے ہوش کرتا ہے۔ پھر خیمے کا سامان سمیٹتا ہے اور اس کے بعد لشکر کے سپہ سالار اخضر کی درگت بنا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اپنی نشانی کے طور پر ایک خط چھوڑ جاتا ہے۔ بہ ظاہر یہ مسخرہ پن معلوم ہوتا ہے لیکن اصلاً یہ ایک نفسیاتی چوٹ ہے جو اخضر جیسے جواں مرد سے جینے کی خواہش چھین لیتی ہے۔ وہ رسوائی کی تاب نہ لا کر خودکُشی کر لیتا ہے۔ اپنے سردار کا یہ حشر دیکھ کر فوج گھبرا اٹھتی ہے۔ ستّر ہزار نو جوان میدان چھوڑ کر بھاگ جاتے ہیں۔

کہہ سکتے ہیں کہ تنہا عَمرو ہزاروں پر بھاری ہے۔ لیکن صرف اتنا ہی کیوں؟ یہ بھی کہیے

کہ عُمر وعیّار کا کردار ہنسنے ہنسانے کے علاوہ اس تلخ حقیقت کا اظہار بھی ہے کہ: ''اس دنیا میں جہاں سیدھے اور سچے طریقوں سے بات نہیں بنتی، چالا کی اور عیاری کتنی آسانی سے اپنے لیے راستہ بنا لیتی ہے!''[۳۲]

تو کیا ہم یہ سمجھ لیں کہ اس کارگاہِ ہستی میں چالا کی اور عیّاری ہی سب کچھ ہے؟ اگر یہی حاصل حیات ہے تو ظالم کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر سچ کہنے کا حوصلہ، انسانیت کے فروغ کے لیے سب کچھ نثار کر دینے کا جذبہ اور سرِ مقتل لہو کے جلتے ہوئے چراغ کس خانے میں رکھ جائیں گے؟ عمر وعیار کے کردار میں ہی اس سوال کا جواب پوشیدہ ہے۔

عمرو فطرتاً عیّار ہے اور عیاری تنہا نہیں آتی ،حرص وہوس اور کنجوسی ساتھ لاتی ہے اور جب کنجوسی قبضہ جماتی ہے اور لالچ پاؤں پھیلاتا ہے تو گوشت کا وہ لوتھڑا جسے دل کہتے ہیں ،حسرتوں کی آماج گاہ بن کر رہ جاتا ہے۔ ساری دنیا سمیٹ لینے کے بعد بھی جھولی خالی اور آرزوئیں تشنہ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی عمرو کا المیہ ہے:

> ''عُمر و رات بھر کا بھوکا پیاسا، یہ سوچتا چلا جاتا ہے کہ کوئی گاؤں یا شہر ملے تو عیّاری کر کے، صبح کا وقت ہے، ہُنی کروں اور روٹی کھاؤں۔ اسی سوچ میں کچھ دور چلا تھا کہ سامنے ایک سَوادِ شہر دکھائی دیا۔ عمرو اندر شہر کے گیا۔ یہاں دکانیں آراستہ تھیں... لیکن کسی دکان دار کا پتا نہ تھا... دکانیں خالی مالک سے پا کر کچھ چیزیں اٹھا کر چاہا کہ زنبیل میں رکھ لوں کہ یکا یک زمین شق ہوئی... ایک پتلی نے زمین سے نکل کر عمرو کا ہاتھ پکڑ لیا اور کہا: خیریت اسی میں ہے کہ جو چیز اٹھائی ہے رکھ دے۔ عمرو نے جو اٹھایا تھا، جلدی سے رکھ دیا۔ پُتلی نے ہاتھ چھوڑ دیا اور زمین میں سا گئی۔ عمرو آگے چلا۔ پھر لالچ آیا کہ افسوس یہ سب چیزیں مفت جاتی ہیں... دل میں کہتا تھا کہ کل سے آج تک دوکوڑیاں نصیب نہ ہوئیں، کیا بدقسمتی ہے۔''[۳۳]

یہاں تو صرف اس بات پر افسوس ہے کہ مال سمیٹنے کا موقع نہیں مل سکا لیکن بسا اوقات ایسے موقعے بھی آتے ہیں جب ہمیں یہ دیکھ کر دُکھ ہوتا ہے کہ بھوک پیاس سے نڈھال ہونے کے باوجود عمرو زنبیل سے کچھ نکال کر کھانے کو نقصانِ عظیم تصور کرتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''عمرو یوں ہی فاقے سے دَرّۂ کوہ میں ٹھہرا۔ دل سے کہا: زنبیل سے روٹی نہ نکالوں گا۔ حمزہ کی نوکری میں یہی نقصانِ عظیم ہے کہ اپنے پاس سے کھانا پڑتا ہے۔ رات کا وقت ہے، کہیں جا بھی نہیں سکتا۔''

بے چارہ عمرو! بھوک سے برا حال ہے۔ انواع واقسام کے لذیذ کھانے زنبیل میں موجود ہیں مگر سوکھی روٹی نکالتے ہوئے دل دکھتا ہے۔ اُس کی کنجوسی کا یہ حال ہے کہ اگر زنبیل سے پانی بھی نکال کر پینا پڑے تو افسوس ہوتا ہے:

''عمرو صحرا میں چلا جاتا تھا... تھوڑی دور جو گیا زبان شدتِ تشنگی سے باہر نکل آئی۔ زنبیل سے پانی نکال کر پیا اور زیادہ پیاس معلوم ہوئی۔ اپنے حال پر اشکِ حسرت بہانے لگا۔ اور سوچتا تھا کہ اے عمرو! پانی کہاں تک زنبیل سے نکالوں، مفلس ہو جاؤں گا، حمزہ جب کبھی صحرا میں پیاسا ہوتا تھا تو ایک جامِ آب سوا لاکھ روپے کو بیچتا تھا۔ آج افسوس ہے کہ زنبیل سے پانی کیسا، کھانا بھی نکالنا پڑے گا، لاکھوں روپے کا نقصان ہوگا۔''[۵]

نفع نقصان کی اس میزان پر جی چاہے تو ہنس لیجیے، لیکن سچ تو یہ ہے کہ یہ ہنسنے کا نہیں، عبرت کا مقام ہے۔ پیاس کے صحرا میں بھٹکتا ہوا عمرو عیار اپنی زنبیل میں ایک آدھ صراحی نہیں، سات دریا لیے گھوم رہا ہے اور سوچ رہا ہے، کاش کوئی ہوتا جو مجھ سے ایک گلاس پانی خرید کر مجھے پلا دیتا! بسا اوقات یوں بھی ہوتا ہے، قدرت دریا کو کوزے میں سمیٹ کر ہتھیلی پر رکھ دیتی ہے اور مقدر میں تشنہ لبی لکھ دیتی ہے۔

دنیا سمیٹ لینے کی یہ ہوس آج ایک عالمی مسئلے کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ سب کچھ ہماری مٹھی میں ہو اور سارے ذخائر ہمارے قبضے میں ہوں، یہ خواہش کبھی جنگ کا بھیس بدل کر آبادیوں کو نگل جاتی ہے اور کبھی نفرت کے شعلوں میں ڈھل کر قصرِ دل کو خاک کر دیتی ہے۔ لیکن زندگی نفرت، ہوس اور مکر کا نام نہیں ہے، دردِ دل کا نام ہے۔ اسی لیے داستان گورزم کے پہلو بہ پہلو بزم کی بھی بات کرتا ہے۔ عمرو عیار کی کنجوسی کے ساتھ ساتھ اس کے ایثار و قربانی کا بھی ذکر کرتا ہے اور عیار کی عیاری کے پہلو بہ پہلو امیر حمزہ کی صاحب قرانی کا بھی تصور پیش کرتا ہے۔ صاحب قرانی کے بغیر عیاری اور عیاری کے بغیر صاحب قرانی نامکمل ہے۔ لیکن اِن دونوں سے آگے کی ایک منزل اور بھی ہے جس کا نام محبت ہے۔ یہ آسودگی کی وہ منزل ہے جو ہم سے کہتی ہے

ہمیں محبت کے سوا اور کچھ نہیں چاہیے۔

○

حواشی:

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی: ساحری، شاہی، صاحب قرانی۔ جلد اول۔ ص ص ۸۸۔۸۹۔ نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔ ۱۹۹۹ء

۲۔ داستانِ امیر حمزہ، دفتر دوم۔ ص ص ۲۴۱۔۲۴۳۔ لکھنؤ، مطبع نامی منشی تیج کمار۔ بار یازدہم ۱۹۶۹ء۔

۳۔ قمر الہدیٰ فریدی: اردو داستان: تحقیق و تنقید۔ ص ۶۰۔ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ بار دوم۔ ۲۰۰۰ء

۴۔ طلسمِ ہوش ربا: تنقید و تلخیص۔ ص ص ۶۷۔۶۸۔ علی گڑھ، ۱۹۹۹ء

۵۔ ایضاً۔ ص ۱۲۷

معین الدین شاہین

غالب اور راجستھان: ایک تحقیق

مرزا غالب ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے۔ ہر مکتبۂ فکر سے متعلق شخص غالب سے اپنی وابستگی کو باعث افتخار متصور کرتا تھا۔ غالب کے سلسلۂ تلمذ سے متعلق مولوی مہیش پرساد، لالہ سری رام دہلوی، مالک رام، مشفق خواجہ، پروفیسر انصار اللہ نظر، ڈاکٹر خلیق انجم، پروفیسر نثار احمد فاروقی، پروفیسر حنیف نقوی اور علامہ کالی داس گپتا رضا جیسے محققین و ناقدین کے علاوہ بعض دیگر اہل قلم حضرات نے وقتاً فوقتاً اپنی مستند تحریریں پیش کی ہیں، جنھیں قابل قدر کارناموں میں شامل کیا جاتا ہے۔

سابق راجپوتانہ میں غالب کی تعظیم و تکریم کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ یہاں کے جائے جنمے اور بود و باش اختیار کرنے والے حضرات نے غالب کی شاگردی قبول کر کے اپنے بیدار مغز ہونے کا ثبوت فراہم کیا۔

ادبی تناظر میں دیکھا جائے تو راجستھان میں خودستائی اور خودنمائی کے مریضوں کی تعداد کم نہیں ہے۔ جو اپنی تحریر و تقریر سے یہ ظاہر کرنے کی بے سود کوشش کرتے ہیں کہ راجستھان میں اردو شاعری، تنقید، تحقیق حتیٰ کہ تدریس کا سلسلہ صرف اور صرف ان کے اہل خاندان اور ان کے دم قدم سے شروع ہوا اور انھیں پر ختم ہو گیا۔ ایسے حضرات کو اکثر کہتے سنا گیا ہے کہ راجستھان میں اردو شعر و ادب سے متعلق ان کے دادا، تایا، چچا، والد اور خود ان کے حوالے کے بغیر کوئی اول قلم ایک لقمہ بھی نہیں توڑ سکتا۔ ہم نے تو حالی اور ان جیسے کئی حضرات کی جڑیں ہلا دیں ہیں، ہمارے

خانوادے کونمائندہ حیثیت حاصل ہے وغیرہ وغیرہ۔

اللہ تعالیٰ کا ہزار شکر واحسان ہے کہ شاہد احمد جمالی ایسے حضرات کی فہرست میں شمار نہیں ہوتے۔ جمالی صاحب نے خالص ادبی اور تہذیبی خدمت کی غرض سے جو کتابیں راجپوتانہ اردو ریسرچ اکیڈمی سے مرتب کر کے شائع کی ہیں وہ قابل قدر ہیں۔ان کتابوں کی کسی تحریر سے نہ تو ''پدرم سلطان بود'' کی بوآتی ہے اور نہ ہی کسی قسم کا ڈھنڈورا اور پروپیگنڈہ سامنے آتا ہے۔اس کا سبب یہ ہے کہ جمالی نہ خودستائی کے مریض ہیں اور نہ ہی انھیں خودنمائی کی عادت ہے۔ان کی تحریروں سے یہ نتیجہ بھی اخذ ہوتا ہے کہ زبان وادب پر کسی مخصوص طبقے، حلقے اور خانوادے کی اجارا داری نہیں ہوتی۔

زیر بحث تذکرہ ''غالب اور راجستھان'' غالبیات میں اہم اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔گو کہ اس سے قبل مختلف مضامین میں اس موضوع سے متعلق اشارے اور حوالے ملتے ہیں لیکن اس قدر مبسوط کتاب نہیں ملتی۔شاہد جمالی نے اس تذکرے کے ذریعہ اس کمی کو دور کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

زیر بحث تذکرہ یوں تو دو حصوں پر مشتمل ہے جس میں پہلا حصہ بعض حضرات کی تاثراتی، رسمی اور سرسری تحریروں پر مشتمل ہے۔جس سے راقم الحروف قصداً صرف نظر کر رہا ہے۔اس لیے دوسرا حصہ معرض بحث میں لایا جا رہا ہے۔اس حصہ میں مولف نے بہت کارآمد اور مفید مطلب باتیں، دلائل اور شواہد کے ساتھ پیش کی ہیں۔یہ حصہ چار اہم ذیلی عنوانات پر مبنی ہے۔جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔جے پور میں تلامذہ غالب اور ان کا سلسلۂ تلمذ

۲۔راجستھان کے دیگر شہروں میں غالب کے تلامذہ اور احباب

۳۔اجمیر میں تلامذہ غالب کا سلسلۂ تلمذ

۴۔راجستھان میں غالب کے ہم عصر

جے پور سے متعلق ایک تذکرہ مولانا احترام الدین شاغل نے بعنوان ''تذکرہ شعرائے جے پور'' مرتب کر کے ابتداً خوب واہ واہی لوٹی تھی، لیکن تغیرات زمانہ اور نئی تحقیق نے اس کی ڈھیروں خامیاں اور کمزوریاں عیاں کر کے اسے قابل اصلاح وتصحیح قرار دیا۔لیکن اس سے اس تذکرے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔نقش اول میں جو تسامح، خامیاں اور فروگذاشت

ہوتی ہیں وہ بظاہر اس تذکرے میں بھی موجود ہیں، تاہم یہ تذکرہ اپنی حیثیت کے لحاظ سے مستند نہ سہی اہم ضرور ہے۔

واضح ہو کے شاہد جمالی نے ''تذکرہ شعرائے جے پور'' کو چھوڑ کر بعض دیگر قابل قدر تصنیف، تالیف، رسائل، جرائد، اخبارات اور قلمی نسخوں کی مدد سے ''غالب اور راجستھان'' کے موضوع پر قلم اٹھا کر حق تحقیق ادا کیا ہے۔ یہ تذکرہ ایسے دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے جو خودستائی اور مقامی عصبیت جیسے الزامات سے پاک صاف ہے۔ جے پور کے تناظر میں جمالی صاحب نے شاغل صاحب کے بجائے خم خانہ جاوید (لالہ سری رام) تذکرۂ الشعرا (مولانا حسرت موہانی) نظم دلفروز (دیوان انور) تذکرہ آثار الشعرائے ہنود (منشی دیبی پرشاد، بشاش) عقد ثریا (قمر الدین راقم دہلوی) میر مہدی مجروح (ڈاکٹر محمد فیروز) گلدستہ مشاعرہ: محاذ جنگ، اجمیر (ابوالعرفان فضائی) تاریخ صحافت اردو (مولانا امداد صابری) دیوان اخگر (مرتبہ، خداداد مونس) حیات عزیز (قلمی، عارف عزیزی) نغمات آزادی (پروفیسر فیروز احمد) کلام جوہر (مرتبہ، خداداد مونس) نقش حیات (عبدالوہاب عاصم) ریاست جے پور میں بیرونی شعرا کی شعری خدمات (شاہد جمالی) سمن زار سخن (راہی شہابی) شاہد غم (انور علی شاد) تذکرہ بہار سخن (محمد شرف الدین یکتا جودھپوری) وغیرہ پر زیادہ اعتماد کیا ہے۔

علاوہ ازیں رسائل و جرائد کے ذیل میں شان ہند (دہلی) نخلستان (جے پور) فن اور شخصیت (بمبئی) وغیرہ میں شائع شدہ تحریروں سے حوالے پیش کیے ہیں۔ یہ حصہ زیر بحث تذکرے کے دیگر مشمولات کے مقابلے قدرے ضخیم ہے۔ جس کے مطالعہ سے شاہد جمالی کے عمیق مطالعے اور تلاش و جستجو کے مثبت پہلوؤں کا علم ہوتا ہے۔ یہ حصہ یا باب متعلقہ موضوع سے متعلق ایسی اہم معلومات بھی فراہم کراتا ہے جو ادھر ادھر بکھری پڑی تھیں۔ جنھیں شاہد نے سمیٹ کر یکجا کیا اور اہل ذوق حضرات سے دعوت غور و فکر کا مطالبہ کیا۔ اس باب میں جن قابل قدر شخصیات کا تذکرہ کیا گیا ہے ان میں انور دہلوی، آگاہ دہلوی، بصیر دہلوی، منشی ہر گوپال تفتہ، حکیم محمد علی صوفی، راقم دہلوی، منصور علی خاں بسمل، حافظ یوسف علی خاں عزیز، عبدالحمید اخگر، فدا حسین فدا، عبدالرحمٰن کو کب، مانگی لال تجلی، منوہر لال تسلی، آنند سنگھ قمر، عارف عزیزی، زین العابدین عارف، عظیم اللہ نطق، عبدالحئی اختر، محمد محسن محسن، عابد علی ہلال، رضی الذکا جوش، منشی نظیر حسین نظیر، مرزا محمد تقی بیگ مائل، مولانا منظور احمد کوثر، اشفاق رسول جوہر، منشی ایوب خاں فضا، احمد علی خاں رونق، عبدالوہاب

خاں عاصم، خورشید علی مہر، مولانا اسماعیل رزی، الیاس عشقی، مرزا محمود بیگ محمود، مرزا اختر یار بیگ، اعظم خسروی، محمد اسماعیل شاد، محمد طٰسین ذہین، مولوی اساس الدین تسنیم، انجم عزیزی، سالک عزیزی، شمیم جے پوری، حسرت جے پوری، عبد الرحیم طالب، محمد رفیق عارف، رضی الدین رضا، حافظ منظور ادیب، احمر جے پوری، منشی مظہر حسین ناظم، قاضی امین الدین اثر، خلیق عزیزی بیکانیری، آغا حسین پیکر حبیب الحسن عالی، غلام حسین شاہ برقی، عبدالرحیم اختر، محمد صدیق قمر، پارسا کوثری، محمد بخش منظر، جان نرائن ٹکومہر، عبدالغفور شیدا، جلیل شیدائی، اوربھنور سنگھ نازش وغیرہ کے اسمائے گرامی شامل ہیں۔

راجستھان کے دیگر شہروں میں غالب کے تلامذہ و احباب کے زیرعنوان صاحبِ تذکرہ نے مستند اور مستحکم حوالوں کی مدد سے مولانا نجف علی خاں جھجری، مرزا قربان علی بیگ سالک، میر مہدی مجروح، مولانا دلاور علی طرزی، خواجہ امان اللہ دہلوی، خواجہ قمر الدین راقم، یوسف مرزا، غلام حسین وحشت، میر تفضّل حسین خاں کوکب، طالع یار خاں (ٹونک) آغا مرزا، دیوان جانی بہاری لال راضی بھرتپور، مولوی امو جان ولی دہلوی، نواب مردان علی خاں رعنا، (جودھپور) الیکزنڈر ہیڈرلے آزاد (الور) سید اقبال حسین عاشق (بیکانیر) بانکے رائے رند (بھرتپور) قربان علی سالک (الور) محمد حسین ثاقب (کوٹہ) کا ذکر خیر کیا ہے۔ گوکہ یہ باب پہلے باب کے مقابلے مختصر ہے، لیکن اس اختصار میں بھی اوصاف کے پہلو نمایاں ہیں۔

''اجمیر میں تلامذہ غالب کا سلسلہ تلمذ'' کے تحت صاحبِ تذکرہ نے ڈپٹی امام الدین علی خاں اثر، مراد علی ہوشیار بیمار، مولانا عبدالصمد کلیم، ولی محمد نشتر، منشی محمد حسین خاک، اکبر حسین اکبر، منشی عبد الکریم خاں بےخود، سید نظر محمد نظر، محمود علی عرشی، امتیاز علی خورشید، اورابوالمظفر صدیقی اطہر کا تذکرہ مالک رام (تلامذہ غالب) لالہ سری رام دہلوی (خم خانہ جاوید) پروفیسر پریم شنکر شریواستو (راجستھان کے موجود اردو شاعر) سید فضل المتین (موجودہ نمائندہ شعرائے اجمیر، نیز ان کے چند مضامین) اور شان ہند (دہلی) کے خصوصی شمارے بابت جون ۱۹۵۷ کے علاوہ نغمات آزادی (ڈاکٹر فیروز احمد) وغیرہ کی وساطت سے اپنا مافی الضمیر واضح کیا ہے۔ اس ذیل میں اگر مولانا عبدالباری معنی کی تحریروں سے بھی مدد لی گئی ہوتی تو بہت اچھا ہوتا۔ جمالی صاحب نے اس باب میں ان کارآمد معلومات کی شیرازہ بندی کی ہے۔ جو موضوع تحقیق کے لحاظ سے اہم ہیں۔ میں اس سلسلے میں ایک طرف ڈاکٹر مدبر علی زیدی صاحب کے اس بیان سے زیادہ متفق نہیں کہ اس

سلسلے میں ''ابھی اور تحقیق کی ضرورت ہے'' بلکہ شکیل الرحمٰن صاحب کی اس اثبت اور صائب رائے کا ہمنوا ہوں، جس میں انھوں نے تحریر فرمایا ہے کہ ''یہ تصنیف راجستھان میں غالب اسکول کا مکمل احاطہ نہیں کرتی ہے۔ ہوسکتا ہے ابھی اس سلسلے میں اور بھی نام سامنے آئیں، مرتب نے اپنی ذاتی فہم اور محنت ہمت اور سرمائے سے جتنا ہوسکا کر دکھایا''۔ دو فاضل مولف صاحبِ تذکرہ کا یہ بیان کس قدر انکساری کا ثبوت فراہم کرتا ہے:

> ''راقم کا ہرگز یہ دعویٰ نہیں ہے کہ یہ کتاب غالب اسکول کا احاطہ کرتی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ راجستھان میں اس موضوع پر یہ پہلی کتاب ہے۔ ضروری سمجھتے ہوئے غالب کے چند ہم عصر مشاہیر کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ یہ تذکرہ میں نے اپنے ذاتی فہم وادراک سے مرتب کیا ہے۔ کسی شاعر کو قصداً نہیں چھوڑا ہے اور نہ کسی شاعر کی تضحیک کی ہے جیسا کہ جے پور کے سابقہ تذکروں میں ہوتا ا؟ یا ہے اور نہ کسی کو غیر معیاری کہا ہے۔ میری نظر میں راجستھان کا ہر شاعر، خواہ چھوٹا ہو یا بڑا ادبی حیثیت ضرور رکھتا ہے۔''

یہ بات وہی شخص کہہ سکتا ہے جو منفی پہلوؤں کو اہمیت نہ دے کر اثبات کو ترجیح دیتا ہے۔
زیرِ نظر تذکرے کا آخری باب بعنوان ''راجستھان میں غالب کے ہم عصر'' اس لحاظ سے اہم اور قابل قدر ہے کہ اس کے مطالعے سے عہد غالب میں راجستھان کی علمی وادبی صورت حال پر روشنی پڑتی ہے۔ کسی بھی شاعر یا ادیب کا مقام ومرتبہ طے کرتے وقت اس قسم کی تحریریں کلیدی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس لیے یہ باب امتیازی اہمیت کا حامل ہے۔ اس باب میں صاحبِ تذکرہ نے آفتاب شیخاواٹی، خواجہ نجم الدین نجم فاروقی (فتح پور) حکیم سلیم خاں خستہ دہلوی (جے پور) مولوی دیوان شمس الدین (ٹونک) محمد علی جویا (جے پور) حافظ سراج الدین خاں (ٹونک) اور مولوی دوست محمد کابلی (ٹونک) کا تذکرہ کیا ہے۔

مجموعی طور پر ''غالب اور راجستھان: ایک تحقیق'' ایسا تذکرہ ہے جو راجستھان اور سلسلہ غالب کو جوڑنے والی اہم کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیڑے ڈالنا اور نکالنا معترضین کا محبوب مشغلہ رہا ہے اور وہ یہ کام تادم حیات کرتے رہیں گے۔ دوسری طرف ایسی نسل آج بھی موجود ہے جس کی نظر روشن پہلوؤں پر رہتی ہے۔ اور اسی نسل کی آرا اور خیالات کا خیر مقدم ناگزیر

ہے۔اعتراض برائے اعتراض یا بے جا طور پر کی جانے والی جانب داری بھی مصنف یا مولف کو مبتلائے غلط فہمی کر دیتی ہے۔اگر اعتدال پسندانہ نظریہ سے دیکھا جائے تو شاہد احمد جمالی کا یہ تذکرہ کئی اعتبار سے قابل لحاظ ہے۔جس خلا کو انھوں نے پر کرنے کی سعی فرمائی وہ ان حضرات کا مقدر کیوں نہیں بنی جو محض اجداد و اسلاف کے نام پر اپنی دوکانیں سجائے ہوئے ہیں۔

غالب اور راجستھان کے سلسلے میں بنیاد فراہم کرانے کا کام ہمارے بزرگوں نے کیا تھا۔شاہد جمالی نے انھیں بنیادوں پر قصر ادب تعمیر کرنے کا فریضہ انجام دیا ہے۔اب نسلِ نو کی ذمہ داری ہے کہ اس قصر ادب کو نبات کے رنگ و روغن سے آراستہ و پیراستہ کرے تاکہ اس کی چمک دمک سے منفی اور تاریک پہلو روشن ہو جائیں اور راجستھان میں علم و ادب کی تعمیر و ترقی کی نئی راہیں ہموار ہو سکیں

○

پرویز شہریار

راجندر سنگھ بیدی کی سوانح حیات

راجندر سنگھ بیدی کی پیدائش آج سے تقریباً ایک صدی قبل ہندوستان کے شہر لاہور میں یکم ستمبر، 1915 کو علی الصبح 3 بج کر 47 منٹ پر ہوئی تھی۔

راجندر سنگھ بیدی ابھی دو ڈھائی سال ہی کے تھے کہ ان کے والدین کو اپنی دو اولادوں کی موت کا صدمہ برداشت کرنا پڑا۔ ان میں ایک دھرم سنگھ تھا اور دوسری ان کی بہن رام پیاری تھی۔ راجندر سنگھ بیدی اپنے والدین کی تیسری اولاد تھے۔ البتہ ان کی پیدائش کے بعد ان کے والدین کو مزید تین اولادوں کا سکھ نصیب ہوا۔ ان کے نام ہیں: گربچن سنگھ، راج دلاری اور ہربنس سنگھ۔ راجندر سنگھ بیدی کے بچپن کا ابتدائی حصہ دیہات میں اور بقیہ لاہور میں گزرا۔

راجندر سنگھ بیدی کے والد ہیرا سنگھ ایک خوبصورت انسان تھے اور ان کا شمال مغرب صوبہ پنجاب کے ضلع سیالکوٹ، تحصیل ڈسکہ اور گاؤں ڈلّے کی سے تھا۔ ان کا متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والا خاندان ذات کے اعتبار سے کھشتری تھا۔ ان کا سلسلۂ نسب گرونانک سے براہِ راست جاملتا ہے۔ ان کے نام کے ساتھ لفظ 'بیدی' وید سے مشتق ہے۔ ان کے دادا کا نام گنپت سنگھ تھا۔ ان کا تعلق سکھ مذہب سے تھا۔ لیکن بیدی کی والدہ سیوا دیوی برہمن خاندان سے تھیں۔ بیدی کے نانا کا نام رُلا رام تھا جو امرتسر کے مجیٹھا گاؤں سے تعلق رکھتے تھے۔ بیدی کے لفظوں میں ان کی والدہ خوبصورت نہیں تھیں، اس بات کا تذکرہ انھوں نے اپنی 'خودنوشت' میں ان لفظوں میں کیا

ہے: ''والد صاحب خوبصورت انسان تھے اور والدہ بدصورت تھیں۔ قدرت کی ستم ظریفی سمجھئے کہ دونوں میں جو چیز بری تھی وہ ہم بہن بھائیوں کے حصے میں آئی۔'' اسی خودنوشت میں آگے چل کر بیدی لکھتے ہیں کہ:

> ''والد صاحب کی ایک دو عادتیں مجھے بہ یک وقت اچھی اور بری لگتی تھیں۔ بات بات پر فارسی کے اشعار پڑھنا اور پڑھتے پڑھتے رونے لگنا اور والدہ کی ان کی سہیلیوں میں ہر دل عزیزی۔ ان میں ہم آہنگی بہت تھی۔''1

جب راجندر سنگھ بیدی کی پیدائش ہوئی، اس وقت ان کے والد ہیرا سنگھ ملازمت کے سلسلے میں شیام گلی، سنت نگر، لاہور میں مقیم تھے کیوں کہ وہ لاہور چھاؤنی کے علاقے میں صدر بازار کے ڈاک خانے میں پوسٹ ماسٹر کے فرائض انجام دے رہے تھے۔ راجندر سنگھ بیدی کی والدہ اس زمانے کی متوسط طبقے کی دیگر عورتوں کی طرح گرہستی سنبھالتی تھیں۔ وہ بہت زیادہ پڑھی لکھی نہ تھیں۔ اردو ہندی کے علاوہ انگریزی کی بھی تھوڑی بہت سوجھ بوجھ رکھتی تھیں۔ 'رامائن'، 'مہابھارت' سکھ گوروؤں کی حیات اور ان کے ساکھیوں کے علاوہ صوفی، سنتوں اور درویشوں کے قصے انھیں از بر رہتے تھے۔ راجندر سنگھ بیدی کے والد خاصا پڑھے لکھے انسان تھے۔ وہ بہت اچھی تقریر کرتے تھے۔ ان کے والدین دقیانوسی خیال کے نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت جبکہ ذات پات کی سخت پابندیاں عائد ہوا کرتی تھیں۔ ایسے ماحول میں بھی سیوا دیوی اپنی محبت کی خاطر اپنے گھر سے فرار ہوکر آئیں اور ہیرا سنگھ کے ساتھ اس وقت کی رسم و رواج کے خلاف آریہ مندر میں جا کر شادی کر لی تھی۔ آج سے ایک صدی قبل اوسط درجے کے سماج میں یہ ایک انقلابی قدم تصور کیا جاتا تھا جس کے لیے حوصلہ اور ہمت بہت ہی کم لوگ جٹا پاتے ہوں گے۔

راجندر سنگھ بیدی نے جس ماحول میں آنکھیں کھولی اور ہوش سنبھالا، اس میں ہندو اور سکھ دونوں مذاہب کا احترام کیا جاتا تھا۔ ان کے والدین اس اعتبار سے بہت ہی روشن خیال واقع ہوئے تھے کہ ایک ہی چھت کے نیچے 'جپ جی' کے ساتھ 'گیتا' کا پاٹھ بھی کیا جاتا تھا۔ ان کے والد صوفیانہ کلام کے دلدادہ تھے۔ گھر میں اسلامی تہذیب کی بھی پاسداری ہوتی تھی۔ جہاں وہ 'گُر پرب' اور 'جنم اشٹمی' کے تہوار مناتے وہاں 'عید' بھی منائی جاتی تھی۔ بچوں کو وہ میلے گھمانے لے جاتے تھے۔ راجندر سنگھ بیدی کو بچپن میں صحیح معنوں میں ایک سیکولر ماحول ملا جہاں سبھی مذاہب کا

یکساں طور پر احترام کیا جاتا تھا۔ انسان دوستی اور ہندو مسلم اتحاد اس گھر کی فضا میں رچی بسی تھی۔ ان ہی اقدار کے درمیان بیدی کی شخصیت نشو و نما پا رہی تھی۔

راجندر سنگھ بیدی نے پہلی کہانیاں جو بچپن میں سنیں، جن اور پریوں کی داستانیں نہیں تھیں بلکہ 'مہاتم' تھے جو 'بھاگوت گیتا' کے ہر ادھیائے کے آخر میں ہوتے ہیں۔ بیدی بہت ہی عقیدت مندی کے ساتھ محلے کے دوسرے بچوں کے ساتھ بیٹھ کر یہ کہانیاں اپنی والدہ سے سنا کرتے تھے۔ ہم بیدی کی کہانیوں میں ہندوستانی اساطیر کا اتنا گہرا جو اثر دیکھتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ اپنے بچپن کی تشکیلی عمر تقریباً پانچ برس میں ہی انھوں نے 'رامائن' اور 'مہابھارت' کے تمام اہم قصوں اور کرداروں سے واقفیت حاصل کر لی تھی۔ دراصل بیدی کی والدہ اکثر بیمار رہا کرتی تھیں۔ ان کا جی بہلانے کی غرض سے بیدی کے والد ایک پیسہ روزانہ کے حساب سے کوئی نہ کوئی کتاب بازار سے کرایے پر لے آیا کرتے اور انھیں پڑھ کر رات کو دیر تک سنایا کرتے تھے۔ بیدی اور ان کے بھائی بہن بچّے تھے، بستروں میں دبکے ہوئے سنا کرتے تھے۔ اس طرح ان کے اندر قصے کہانیوں سے شغف بھی پیدا ہو رہا تھا۔ ابھی وہ اسکول ہی میں تھے کہ 'ٹاڈ کے راجستھان' اور 'شرلاک ہومز کے کارنامو' سے باخبر ہو چکے تھے۔ ان کی والدہ بھی ادب میں دلچسپی رکھتی تھیں لہٰذا انھیں گرو صاحبان کی حیات اور ان سے وابستہ ساکھیوں کے ساتھ ساتھ 'رامائن'، 'مہابھارت'، 'الف لیلیٰ' کے علاوہ صوفی سنتوں کے قصے بھی ازبر تھے۔ بیدی کے چچا سمپورن سنگھ لاہور میں ایک پرنٹنگ پریس کے منیجر تھے۔ اس پریس سے ہر قسم کے ناول اور قصے کہانیاں شائع ہوا کرتی تھیں۔ گھر میں کتابوں اور رسالوں کا اکثر انبار لگا رہتا تھا۔ بیدی کو یہیں سے کتابوں کی ورق گردانی کا شوق پیدا ہوا۔ ان کی کتب خوانی میں انگریزی ناولوں کے ترجمے بھی شامل تھے۔ خالی وقتوں میں وہ 'خونی خواب'، 'ایک رات میں بیس خون' اور 'چندر کانتا' جیسی کئی دیگر کتابوں سے بھی اپنی کتب بینی کا شوق پورا کر لیا کرتے تھے۔ حسن اتفاق سے بیدی کے چچا موصوف نے جب اپنا پریس خریدا تھا تو اس کے ساتھ پانچ چھ ہزار کتابیں بھی آ گئی تھیں۔ بیدی کا اکثر و بیشتر وقت ان ہی کتابوں کی ورق گردانی میں گزرنے لگا تھا۔ ان کے چھوٹے بھائی ہربنس سنگھ لکھتے ہیں کہ:

> ''سردیوں میں رات گئے چولہے کے ارد گرد بیٹھے والد صاحب کسی نہ کسی کتاب یا رسالے سے کچھ نہ کچھ پڑھ کر سناتے اور سب گھٹنوں میں سر دیے سنتے رہتے۔ کہانی کے کرداروں کے دکھ اور خوشی کو بری طرح محسوس

کرتے، روتے اور ہنستے۔''2

راجندر سنگھ بیدی کی ذہانت اور تجسس کا عالم یہ تھا کہ جو کچھ بھی پڑھتے یا سنتے تھے، وہ ان کے شعور کا حصہ بن جاتی تھی۔ اپنی اس خوبی کی طرف اشارہ کرتے بیدی کہتے ہیں:

''اور ہم بچے پائتنی میں دبک کر سنا کرتے تھے۔ آپ مانیں گے کہ پانچ چھ سال کی عمر میں 'شرلک ہومز'، 'ٹاڈ ز راجستھان'، مسٹر یز آف دی کورٹ آف پیرس اور رطب ویابس قسم کے ناول جو تھے وہ ہمارا پس منظر ہو گئے۔'' 3

جلیل باز ید پوری سے انٹرویو کے دوران بیدی نے ان کے سوال، ''کیا ادب آپ کو ورثے میں ملا ہے؟''، کا جواب دیتے ہوئے کہا تھا:

''خوش قسمتی سے میرے ماں باپ نہ صرف حساس دل کے مالک تھے بلکہ پڑھے لکھے بھی۔ میری ماں بچپن میں 'گیتا' اور اس کے ساتھ مہاتم (کہانیاں) سنایا کرتی تھیں۔ پھر چونکہ وہ دائم المریض تھیں اس لیے میرے والد بازار سے ایک پیسہ روز کرایے پر کہانیاں اور ناول لا کر ماں کو سنایا کرتے تھے اور ہم بچے پائتنی میں دبکے ہوئے سنا کرتے تھے۔ اس سے مجھے افسانوی مزاج مل گیا۔ کیا آپ باور کر سکتے ہیں کہ ''شرلک ہومز'' کو میں پانچ سال کی عمر سے جانتا تھا؟ اس کے بعد بڑا ہونے پر میں نے بنکم چٹرجی، ٹیگور، شرت چندر، پریم چند کے ساتھ ساتھ لوہنسوں، ترگنیف، چے خف، ٹالسٹائی، دوستوئسکی، بریٹ ہارٹ، ورجنیا وولف، کارل سیفک، کافکا، کامیو، سارتر اور موپاساں کو پڑھا۔''4

بیدی کی نفسیاتی حالت کا اس بات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ابھی وہ نوعمر بچے ہی تھے مگر تجسس اور تلاش وتوازن کی ایسی صلاحیتوں سے متصف تھے کہ کسی بھی بات کی گہرائی تک اترے بغیر انھیں چین نہیں ملتا تھا۔ وہ حقیقت کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہمیشہ کسی ادھیڑ بن میں مبتلا رہتے تھے۔ وہ سینہ بہ سینہ چلے آنے والے حقائق کو آسانی سے تسلیم کرنے کے بجائے انھیں اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔ لیکن کچی عمر اور تجربے کی کمی کی وجہ سے اکثر معاملات ان کے خلاف بھی چلے جایا کرتے تھے۔ ان باتوں سے دکھی ہو کر وہ اپنی ذات کے حصار میں قید رہ کر مزید

حساس طبیعت کے مالک بن بیٹھے۔ راجندر سنگھ بیدی نے خود اپنے مجموعے 'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' میں اس بات کا انکشاف اپنے الفاظ میں کچھ یوں کیا ہے:

''کہانیوں میں بھی کچھ باتیں تو ان کی سمجھ آ جاتیں جیسے راجا... برہمن ... پشاچ۔ لیکن بعض باتیں ان کی فہم و فراست سے بعید ہوتیں۔ جیسے

''ماں! یہ گنگا کیا ہوتی ہے؟''

''ہوتی ہے، آرام سے بیٹھو۔''

''اوہوں، بتاؤ! گنگا۔''

''چپ''۔

''اور پھر وہ دَیا جو ماں ہی کو آ سکتی ہے جب وہ اپنے بچے کے چہرے کو ایکا ایکی کملاتے ہوئے دیکھتی ہے— ''گنگا'' بری عورت کو کہتے ہیں۔''

''تم تو اچھی ہو نا ماں؟''

''ماں ہمیشہ اچھی ہوتی ہے...... کسی کی بھی ہو۔''

''تو پھر بری کون ہوتی ہے؟''

''تو تو سر کھا گیا ہے راجے— بری عورت وہ ہوتی ہے جو بہت سے مردوں کے ساتھ رہے۔''

''میں سمجھ گیا لیکن دوسرے دن مجھے بے شمار جوتے پڑے۔ ہوا یہ کہ میں نے پڑوس میں ساوتری کی ماں کو گنگا کہہ دیا کیونکہ اس کے گھر میں دیور، جیٹھ اور دوسرے انٹ نسٹ قسم کے بہت سے مرد رہتے تھے۔ چنانچہ میری باقی کی زندگی بس ایسی ہی ہے۔ ادھر میں نے سوال کیا۔ ادھر زندگی نے کہا ''چپ''۔ اور جو کبھی جواب بھی دیا تو ایسا کہ میں اسے سمجھ ہی نہ سکوں۔ اور سمجھ جاؤں تو جوتے پڑیں۔

میری جسمانی کمزوری، نسوں کا الجھے ہونا، میرے سوالوں کا جواب مناسب طور پر نہ دیے جانا، یا جواب کی ماہیت کا نہ سمجھنا ایسی باتیں ہیں جو کسی بھی بچے میں حساس ذات پیدا کر سکتی ہیں اور وہ ضرورت سے زیادہ محسوس کرنے لگتا ہے۔ حساس ہو جاتا ہے۔''5

راجندر سنگھ بیدی نے جب ہوش سنبھالا ان کے گرد وپیش کاغذ، قلم، دوات سے لے کر ہر قسم کی کتابیں اور رسائل ان کے منتظر تھے، حتیٰ کہ پرنٹنگ پریس بھی ان کی ذہنی تشکیل کے ابتدائی دور کا ایک اہم حصہ ثابت ہوا جہاں ہزاروں کی تعداد میں کتابوں کا ایک انبار لگا رہتا تھا۔ والد کو ادب سے شغف تھا۔ والدہ مذہبی قصے کہانیاں سنایا کرتی تھیں اور چچا کو بھی کتابوں کی طباعت واشاعت کا شوق تھا۔ چنانچہ اس ماحول میں سننے، سوچنے، لکھنے، چھاپنے اور اس کی اشاعت تک کا ایک مکمل اور مدور سلسلہ موجود تھا۔ ایسے ماحول میں جہاں کتابیں اوڑھنا بچھونا کی تمثال موجود ہوں، جہاں بچے کے خون میں کہانیاں رچی بسی ہوں وہاں کوئی حساس طبع بچہ بھلا کتابوں کی دنیا سے باہر کیوں کر دیکھ سکتا تھا۔ بیدی نے بھی اعتراف کیا ہے کہ جب دوسرے بچے اِدھر اُدھر کھیلا کرتے تھے میں مکان کی چھت پر بیٹھ کے انھیں (کتابیں) پڑھا کرتا تھا۔ اس بات کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے اندر کتابوں سے بہت زیادہ دلچسپی پیدا ہوگئی تھی اور وہ اپنے پرائمری درجات سے مڈل اسکول تک آتے آتے بہت ساری کتابیں پڑھ چکے تھے۔ اتنی کم عمری میں اتنی ساری کتابوں کے مطالعے نے انھیں انسانی رشتوں کے معاملات میں بے حد حساس اور بیدار ذہن بنا دیا تھا۔ بیدی نے اپنے ایک انٹرویو میں یونس اگاسکر سے اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ وہ اپنے ہم عمر بچوں سے دور اور الگ رہنے کی وجہ سے حساس طبیعت کے مالک بن گئے تھے:

> ''میں بیمار بچہ تھا اس لیے حساس بن گیا۔ ان چیزوں کے سننے اور پڑھنے سے میرے جذبات متاثر ہوئے۔ مجھ میں احساسات بہت زیادہ بیدار ہو گئے''۔6

راجندر سنگھ بیدی کی تعلیم پرائمری سے پانچویں تک لاہور چھاؤنی کے صدر بازار علاقے کے مقامی اسکول میں ہوئی۔ اس کے بعد کی تعلیم انھوں نے ایس بی بی ایس خالصہ اسکول سے پوری کی اور 1931 میں میٹرک کا امتحان فرسٹ ڈویژن سے پاس کیا۔ شروع میں جغرافیہ اور ریاضی میں دلچسپی زیادہ نہ ہونے کی وجہ سے فیل بھی ہوئے، لیکن ذہین اور حساس طبیعت ہونے کے سبب انھوں نے اپنی اس کمزوری کو خود سے دور کیا اور میٹرک کے امتحان میں بہتر کامیابی حاصل کی۔ اس کے بعد انھوں نے مزید تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے ڈی اے وی کالج، لاہور میں داخلہ لیا تھا۔ بیدی ابھی انٹرمیڈیٹ ہی میں تھے کہ ان کی والدہ کا انتقال ہو گیا۔ ان کی والدہ دائم المریض تھیں، ان کے والد کے ہاتھوں میں ہر وقت دوا کی شیشی رہتی تھی، ان کا یہ تپ دِق جان لیوا

ثابت ہوا اور آخر ایک دن وہ جاں بحق ہوگئیں۔ بیدی اپنے والدین کے ایک فرماں بردار فرزند تھے۔ انھوں نے والدہ کی بیماری کے دوران ان کی بڑی خدمت کی تھی، یہاں تک کہ ان کے بول و براز بھی صاف کیا کرتے تھے۔ ان سے خوب دعائیں حاصل کی تھیں۔ 1933 میں انھوں نے انٹرمیڈیٹ یعنی ایف اے پاس کرنے کے بعد بی اے میں داخلہ لیا ہی تھا اور ابھی تھوڑا ہی عرصہ گزرا تھا کہ ان کے والد نے اپنی ملازمت سے استعفیٰ دے دیا۔ ان نامساعد حالات کے سبب انھیں اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر دینا پڑا اور ان کے والد نے انھیں کالج سے نکال کر پوسٹ آفس میں بطور کلرک ملازمت کرادی۔ ان کے والد جہاندیدہ اور تجربہ کار انسان تھے۔ یہ ان کی عقل مندی تھی کہ ڈاک خانے میں کلرکوں کی کچھ اسامیاں نکلی ہوئی تھیں۔ اس موقع کا فائدہ اٹھا کر انھوں نے بیدی سے اس کے امتحان میں بیٹھنے کا حکم دیا اور اس امتحان میں بیدی کامیاب ہوگئے۔ بیدی ملازمت کے بجائے اپنا تعلیمی سلسلہ جاری رکھنا چاہتے تھے لیکن ان کے والد صورت حال سے باخبر تھے۔ آئے دن اخبارات میں بے روزگار گریجویٹوں کے ریل گاڑی کے سامنے کود کر خودکشی کرنے کی خبریں چھپا کرتی تھیں۔ چنانچہ بیدی نے اپنے والد کے حکم کی تعمیل کرتے ہوئے کلرک کی ملازمت منظور کرلی۔ 1938 میں بیدی کے والد کا بھی انتقال ہوگیا۔

بیدی کے والد اپنی عمر کے آخری ایام میں ٹوبہ ٹیک سنگھ میں مامور تھے۔ اپنی رفیقۂ حیات کی جدائی میں وہ افسردہ خاطر رہنے لگے تھے۔ ہرچند کہ ان کے والد ایک پڑھے لکھے میانہ شخصیت کے مالک اور ایک خوبصورت انسان تھے، دوسری طرف ان کی والدہ دائمی مریضہ اور کسی قدر بدصورت تھیں، تاہم ان کے درمیان ازدواجی زندگی میں کسی قسم کی اڑچنیں نہیں تھیں بلکہ دونوں میں حد درجہ ذہنی ہم آہنگی برقرار رہتی تھی۔ ان کی عدم موجودگی نے بیدی کے والد کو اندر سے کمزور کردیا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ اپنی تنہائیوں سے نجات پانے کے لیے چھٹی لے کر لاہور آ گئے تھے اور اپنے ہونہار بیٹے کی بانہوں میں آ کر داعیٔ اجل کو لبیک کہا۔ ان کی شفا کے لیے بیدی مٹی میں لیٹ لیٹ کر دعائیں مانگا کرتے تھے۔

ڈاک خانے میں کلرک کی ڈیوٹی بہت محنت ومشقت کی متقاضی تھی۔ کبھی کبھی انھیں اٹھارہ اٹھارہ گھنٹے تک بھی کام کرنا پڑتا تھا، لیکن جب انھیں منی آرڈر کاؤنٹر پر مامور کردیا گیا تو نسبتاً راحت نصیب ہوگئی تھی۔ اپنے تخلیقی کاموں سے جب کبھی انھیں فرصت ملتی تو وہ اپنی اعلیٰ تعلیم کے ادھورے خواب پورا کرنے کی ترکیب میں کوشاں رہتے تھے۔ اس ضمن میں انھوں نے منشی فاضل

کے کورس میں داخلہ بھی لے لیا تھا۔ وہ چونکہ زیرِ ملازمت تھے اور دن کے وقت پڑھائی نہیں کر سکتے تھے لہٰذا انھوں نے ایک پرائیویٹ مدرسہ دارالعلوم النسہ شرقیہ جو کہ لاہور میں دہلی دروازے کے نزدیک واقع تھا، اس میں رات کے وقت پڑھائی کیا کرتے تھے۔ لیکن قسمت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ وہ اپنی پڑھائی کا ایک سال بھی وہاں پورا نہیں کر پائے تھے کہ ''شہید گنج ایجی ٹیشن'' چھڑ گئی اور ہر طرف فرقہ وارانہ فساد کی آگ بھڑک اٹھی۔ بیدی بلوائیوں سے جان بچا کر کسی مسلمان کے گھر میں داخل ہو گئے۔ وہاں ایک مسلم ضعیف خاتون نے ان کو بلوائیوں سے بچا کر معاملہ ٹھنڈا ہونے پر اپنے یہاں سے حفاظت کے ساتھ رخصت کر دیا۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس واقعے کو اپنے ایک انٹرویو میں یوں بیان کیا ہے:

> ''بھاگتے ہوئے کتابیں گر کر بکھر گئیں۔ 'تاریخ وصاف' اور 'مثنوی مولانا روم' ایک طرف، 'منطق ایطر' اور 'سکندر نامہ' دوسری طرف، 'فردوسی کا شاہنامہ' اور جلال الدین رومی کی 'اخلاقِ جلالی' تیسری طرف۔''7

بیدی نوجوانی میں اپنے ہلکے پھلکے چھریرے بدن کی وجہ سے اپنے دوستوں میں کافی تیز طرار سمجھے جاتے تھے۔ پرکاش پنڈت نے اپنے ایک خاکہ ''خدوخال'' میں بیدی کی اس خوبی کو یوں رقم طراز کیا ہے:

> ''اسے مگدر، ڈنڈ اور بیٹھک سے کوئی رغبت نہیں لیکن وہ ایسے کھیلوں کا شوقین ضرور ہے جن میں نہ صرف ہاتھ پاؤں کھلتے ہوں بلکہ دل کو فطری مسرت حاصل ہوتی ہے۔ نہر پر نہاتا ہے تو بے دریغ چھلانگیں لگاتا اور ڈبکیاں کھاتا چلا جاتا ہے۔''

آگے پرکاش پنڈت نے بیدی کے بارے میں اسی خاکے میں لکھا ہے کہ وہ دونوں یعنی پرکاش پنڈت اور بیدی نے پروگرام بنایا کہ کسی بڑے پیڑ پر چڑھا جائے، چنانچہ دیکھتے ہی دیکھتے بیدی بندر کی سی پھرتی کے ساتھ درخت پر چڑھ گئے۔ وہ درخت کی چوٹی کی نرم و نازک ٹہنیوں پر جہاں پرکاش پنڈت کا پہنچنا کٹھن تھا وہاں بیدی جھول جھول کر ان کا مذاق اڑا رہے تھے۔ اس واقعے کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیدی کو فطرت سے گہرا لگاؤ تھا اور وہ قدرتی ماحول سے آزادانہ طور پر محظوظ ہونا چاہتے تھے۔ ان کی شخصیت میں شروع سے ہی تصنع اور بناوٹ جیسی کوئی چیز نہ تھی۔ وہ جو درست سمجھتے تھے اسے روبہ عمل لانے میں کسی طرح کے تکلف سے کام نہ لیتے

تھے۔اس طرح وہ اپنے جسم اور روح کو کھلی فضا میں پھلتا پھولتا دیکھنا چاہتے تھے۔
راجندر سنگھ بیدی کی اعلیٰ تعلیم سے متعلق آراء میں قدرے اختلاف ہے۔سید محمد نثار مصطفیٰ کے برخلاف ڈاکٹر نذیر احمد کی رائے میں بیدی نے 'منشی فاضل' کا کورس مکمل کرلیا تھا لیکن جب یونیورسٹی کو پندرہ روپے فیس داخلہ بھیجنے کا وقت آیا تو وہ اس رقم کا انتظام نہ کر سکے۔وہ اپنے مضمون ''میں اور بیدی'' جو کہ جریدہ کے خاص نمبر ''راجندر سنگھ بیدی،فن و شخصیت'' مکتبہ ارژنگ، پیشاور سے شائع ہوا تھا، میں رقم طراز ہیں کہ بہر حال وجہ کچھ بھی رہی ہو یہ واضح ہے کہ بیدی منشی فاضل نہ کر پائے۔اس طرح بیدی کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی حسرت ہمیشہ کے لیے دل کی دل ہی میں رہ گئی۔

بیدی لڑکپن میں نصابی تعلیم کے علاوہ اسکول کی دیگر سرگرمیوں میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔تحریری اور تقریری مقابلوں میں بہت شوق سے حصہ لیتے تھے۔انھیں موسیقی کا بڑا شوق تھا۔ آواز اچھی تھی۔حتیٰ کہ ایک بار تو انھوں نے سنگیت کو ہی ذریعۂ معاش بنانے کا ارادہ کر لیا تھا۔اس کے لیے انھوں نے لاہور کے راوی روڈ پر واقع سنگیت کے' گاندھرو مہاودیالیہ' میں داخلہ بھی لے لیا۔انھیں دو ایک تمغے بھی ملے لیکن استاد بوٹے خان اور استاد جوبتھ رام کی صحبت میں آنے کے بعد انھیں اندازہ ہو گیا کہ سنگیت ان کی منزل مقصود نہیں ہو سکتی ہے۔انھیں اسکول کے دنوں میں ہاکی اور تیراکی کا بھی شوق تھا اور ان میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے اور کئی انعامات بھی حاصل کر چکے تھے۔بیدی اسکول کے دنوں میں ڈراموں میں بھی حصہ لیا کرتے تھے اور اپنے لمبے بالوں کی وجہ سے ڈرامے کا مرکزی نسائی کردار بہت فطری انداز سے ادا کرتے تھے۔اس ضمن میں یوسف ناظم نے اشارہ کرتے ہوئے اپنی بات کچھ یوں سپرد قلم کی ہے:

> ''بیدی صاحب کسی زمانے میں اداکار — اداکار نہیں اداکارہ بھی رہے ہیں۔یہ بات خود انھوں نے اپنی زبان سے ایک جلسے میں کہی۔شاید وہ کسی اردو ڈرامے کا افتتاح کر رہے تھے یا اس موقع پر چیف گیسٹ تھے۔ اپنی تقریر میں انھوں نے فرمایا کہ وہ اپنے اسکول کے ڈراموں میں حصہ لے چکے ہیں اور لیلیٰ مجنوں کے ڈرامے میں انھوں نے لیلیٰ کا پارٹ کیا تھا۔''[8]

راجندر سنگھ بیدی ایک جوشیلے نوجوان تھے اور ہندوستان پر انگریزوں کی حکومت تھی۔کانگریس

پارٹی تحریک آزادی میں پیش پیش تھی، لیکن بیدی سبھاش چندر بوس سے متأثر تھے۔ ان کا خیال تھا کہ عدم تشدد کے ذریعہ انگریزوں کو سبق نہیں سکھایا جا سکتا۔ لہٰذا، انھوں نے اپنے چند ہم خیال دوستوں کے ساتھ بم بنانے کی ٹھانی تاکہ اس بم کے گولے سے صوبہ پنجاب کے گورنر مونٹ مورنسی کو جہنم رسید کیا جا سکے۔ لیکن یہاں بھی بیدی بال بال بچ گئے۔ بم بناتے وقت دھماکہ ہو گیا اور ان کے ایک ساتھی کو اس حادثے میں اپنا ایک ہاتھ گنوانا پڑ گیا۔

بیدی متلون طبع واقع ہوئے تھے اور یہی وجہ تھی کہ جلد از جلد بلندیوں پر پہنچ جانا چاہتے تھے۔ انھوں نے ہر شعبے میں طبع آزمائی کی حتیٰ کہ زبان کے معاملے میں بھی انھوں نے تعجیل سے کام لیا۔ انگریزی، پنجابی اور پھر اردو میں اپنی تخلیقات شائع کروائیں۔ افسانے کے علاوہ انھیں نظموں اور غزلوں کے لیے بھی طبع آزمائی کرنی پڑی۔ ان کے اندر بے پناہ جوش بھرا ہوا تھا اور خود کو جلد از جلد بلندیوں تک پہنچانے کی ایک تڑپ موجود تھی جو انھیں ایک جگہ چین سے بیٹھنے نہیں دیتی تھی۔ اپنی اس کیفیت کا انکشاف کرتے ہوئے بیدی فادر روزاریو کے سامنے یوں گویا ہوتے ہیں:

> ''نوجوان ہونے کی وجہ سے مجھ میں بلا کا جوش تھا جو کسی صبر کے ساتھ مصالحت نہیں کرتا۔ میں تو راتوں رات کسبِ کمال کرنا اور اپنا گھوڑا وہاں اوپر کہکشاں پر دوڑانا چاہتا تھا۔ میرے پاس باگ کے پیسے نہ تھے اور نہ رکاب کے دام۔ غالباً اسی لیے میں نے اسے یوں یہی چلنے دیا۔''9

موسیقی کے بعد بیدی نے اپنے اندر کے فنکار کی تلاش میں مصوری کی جانب رخ کیا۔ وہاں بھی طبع آزمائی کی لیکن صفحۂ قرطاس پر موئے قلم سے لینڈ اسکیپ پورٹریٹ کو ترجیح دی۔ پورٹریٹ میں بھی انھوں نے عورت کے وجود کو اپنا مرکزِ نگاہ بنایا اور اپنی تمام تر توجہ اس پر صرف کرنا شروع کر دی کیونکہ بیدی کا یہ راسخ عقیدہ تھا کہ ''عورت ہی اس سرشٹی کا آدھار ہے۔''

بیدی نے اپنے مصوری کے شوق کی بابت عورت کے پیکر کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ اسے بناتے وقت وہ خود ہی اس پر عاشق ہو گئے تھے۔ آگے چل کر انھوں نے اپنی اسی تحریر میں یہ بھی اعتراف کیا بلکہ یہ اعلان کر دیا تھا کہ:

> ''میں نے بدن پر کے اس خط کی تحقیق شروع کر دی جو عورت کو مرد سے ممیّز کرتا ہے اور اس کے دماغ میں بے پناہ فتور پیدا کر دیتا ہے...10

بہرحال، پرش اور پر کرتی کے تلاش وتوازن میں بیدی کو ابھی اور بھی منزلیں طے کرنی تھیں، چنانچہ اس کام میں بھی ان کا جی نہ لگا اور انھوں نے شاعری کی طرف اپنی تخلیقی قوت کا رخ موڑ دیا۔ اپنے ادبی سفر کے آغاز میں انھوں نے انگریزی میں کچھ نظمیں لکھیں جو شائع بھی ہوئیں۔ اس کے بعد انھوں نے اردو میں شعر کہنے کی کوششیں کیں۔ لیکن بحر و وزن کے جال میں الجھ کر رہ گئے۔ تتبع کو بھی وہ کوئی برائی نہیں سمجھتے تھے لیکن علم عروض اور علم بلاغت وغیرہ ان کی طبیعت کو میل نہیں کھاتی تھیں۔ وہ مصرع موزوں نہیں کر پاتے تھے۔ ان کے اندر غزل کہنے کی اتنی زیادہ چاہت تھی کہ سرقہ وتوارد سے بھی خود کو نہیں روک پائے حتّٰی کہ ایک غزل اپنے نام سے شائع کروالی اور بہت خوش رہنے لگے۔ لیکن ابھی زیادہ وقت نہیں گزرا تھا کہ راز افشا ہو گیا۔ کسی شاعر نے جو بیدی کے یہاں مہمان تھے، ان کے خلاف ''دزدِ سخن'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھ دیا اور بیدی تبھی سے تائب ہو گئے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ادبی سفر کا آغاز 'محسن لاہوری' کے فرضی نام سے اس وقت ہوا جب وہ انٹرمیڈیٹ کالج میں زیر تعلیم تھے۔ یہ 1931 کا زمانہ تھا جب ان کی عمر بمشکل سولہ سترہ سال کی تھی۔ اس زمانے میں انھوں نے انگریزی کے ہیروئیک میٹر میں ایک نظم لکھی تھی جس کا نام 'باغ ارم' تھا۔ اردو اور پنجابی میں افسانے اور مضامین بھی لکھے تھے۔ ایک رسالہ ''سارنگ'' لاہور سے نکلتا تھا۔ بیدی اس کے لیے صرف تجربہ حاصل کرنے کی غرض سے ہر طرح کے مضامین، فارسی غزلوں اور رباعیوں کے پنجابی ترجمے اور کہانیاں خود ہی لکھتے تھے اور مختلف ناموں سے شائع کرواتے رہتے تھے۔ یہ رسالہ پنجابی اور اردو دونوں ہی رسم الخط میں چھپتا تھا۔ ہربنس سنگھ کے مطابق اس رسالے سے مالی منفعت تو حاصل نہیں ہوئی لیکن جس طرح انھیں اب تک ہر طرح کی کتابیں پڑھنے کا شوق تھا، یہاں انھیں ہر نوع کے مضامین اور کہانیاں لکھنے کا اچھا تجربہ ہو گیا۔

بیدی کی سب سے پہلی کہانی نریش کمار شادؔ کے مطابق پنجابی میں تھی جو 'دکھ سکھ' کے عنوان سے اردو رسم الخط میں چھپنے والے رسالے 'سارنگ' میں شائع ہوئی تھی۔

فیاض رفعت کے سوال پر کہ ان کا پہلا افسانہ کون سا تھا۔ بیدی نے اس کا جواب دیتے ہوئے کہا تھا۔

> ''وہ افسانہ تھا 'مہارانی کا تحفہ' جو ضائع ہو گیا۔ وہ میں نے ٹیگور کے رنگ میں لکھا تھا، اس پر ٹیگوریت بالکل چھائی ہوئی تھی اور اسے سال کا بہترین افسانہ قرار دیا گیا تھا۔ مولانا صلاح الدین نے سال کے بہترین افسانے

کے لیے دس روپے کا انعام مقرر کیا تھا جس کے لیے سال بھران کے دفتر کا چکر لگانا پڑا۔ وہ افسانہ 1930 میں 'ادبی دنیا' میں شائع ہوا تھا۔ گوکہ اس پر ٹیگوریت غالب تھی پھر بھی وہ ہر طریقے سے عمدہ افسانہ تھا۔ لیکن میں نے سوچا کہ یہ آج کل کے افسانوں کے معیار کا نہیں ہے، اس لیے اسے 'دانہ ودام'، 'گرہن' اور 'گرم کوٹ' وغیرہ کے ساتھ شامل نہیں کیا اور اس طرح وہ میرا پہلا افسانہ ضائع ہوگیا۔''11

جلیل باز ید پوری نے جب بیدی سے ان کے پہلے افسانے کے بارے میں دریافت کیا اس وقت وہ بستر علالت پر تھے، ان پر فالج کا زبردست حملہ ہوا تھا۔ مقعد کے سرطان میں بھی مبتلا تھے۔ بہر حال، انھوں نے اس ضمن میں جو جواب دیا وہ من وعن یہاں منقول کیا گیا ہے:

''اس وقت میں سولہ برس کا تھا جبکہ میں اڑ کر کچھ ہو جانا چاہتا تھا۔ اس قدر Passion تھا کہ انقلابی تحریک میں آ کر میں نے خام سا بم بنالیا، ستیہ گرہ میں حصہ لیا، گانا سیکھا، انعام پائے لیکن زندگی کے حادثوں نے آلیا۔ ماں باپ کی وفات کے بعد تعلیم منقطع ہوگئی۔ چھوٹے بہن بھائیوں کی ذمہ داری مجھ پر آ گئی۔ ڈاک خانے کی ملازمت کرنی پڑی۔ میں نے شعر کہنے کی کوشش کی لیکن عروض کے ساتھ ٹکرا کر سر پھوڑ لیا۔ افسانہ نسبتاً آسان بات معلوم ہوئی جبکہ میں جانتا تھا کہ افسانہ شعر سے زیادہ ڈسپلین مانگتا ہے۔ لیکن بہر حال محنت شاقہ سے وہ چیز حاصل کی۔ پہلا افسانہ 'مہارانی کا تحفہ' لکھا جسے 'ادبی دنیا' میں نہ صرف صدر نشینی کا حق دیا گیا بلکہ سال کا بہترین افسانہ قرار دیا گیا۔ میری نظر انتقاد کی داد دیجیے۔ میں نے اسے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا کیونکہ میری نظر میں وہ ادب لطیف ہو کر رہ گیا تھا اور جو اسٹائل اختیار کرنا چاہتا تھا اس سے یکسر علاحدہ تھا۔''12

ہربنس سنگھ کے مطابق بیدی اپنے طالب علمی کے زمانے میں 'محسن لاہوری' کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ وہ لکھنے میں بہت محنت کرتے تھے۔ کلرکی کے زمانے میں رات کے دو دو بجے تک افسانے لکھنے میں مصروف رہتے۔ پہلے اخبار 'پارس' لاہور کے ہفت روزہ ایڈیشن میں بیدی کی کہانیاں چھپیں جو رومانی انداز میں لکھی تھیں، بعد میں 'ادبی دنیا' لاہور میں افسانے چھپنے

لگے۔ ان کی بہت خواہش تھی کہ رسالہ 'ہمایوں' لاہور میں کوئی افسانہ چھپے لیکن وہاں ان کا ''گرم کوٹ'' جیسا کامیاب افسانہ بھی محض اس وجہ سے چھپا نہیں گیا کہ اس میں املا اور زبان کی خامیاں تھیں۔ سعادت حسن منٹو بمبئی سے 'مصور' نکالتے تھے۔ انھوں نے بیدی کے افسانوں کا جائزہ لینا شروع کیا اور بہت زیادہ تعریفیں کیں، اس طرح 'گرم کوٹ' کو روسی ادب کی کہانیوں کے برابر جگہ دی۔

جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں کہ سعادت حسن منٹو نے یہ لکھ کر اردو ادب کے پرستاروں کو چونکا دیا کہ بیدی کا افسانہ 'گرم کوٹ' جو ان کے افسانوں کے مجموعے 'دانہ ودام' میں شامل ہے، فنی اعتبار سے روسی افسانوں کا ہم پلہ ہے اور اردو صنف افسانہ نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے:

> ''بیدی صاحب جو لکھتے ہیں انھیں لکھنا ہوتا ہے اور جس طرح ٹھیٹ روسی ادب کا آغاز گوگول کے افسانے 'لبادہ' سے ہوا تھا اسی طرح ہندوستان کے ٹھیٹ افسانوی ادب کا آغاز راجندر سنگھ بیدی کے افسانے 'گرم کوٹ' سے ہوگا۔''13

اس طرح وہ کلرکی کے زمانے میں ہی الم غلم مضامین اور تراجم کے دور سے باہر نکل آئے اور سنجیدہ افسانہ نگاری کی طرف تندہی کے ساتھ متوجہ ہو گئے اور زندگی کے اہم تجربات پر اپنی کہانیوں کی تعمیر کرنے لگے۔ ان سب کے باوجود یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ بیدی جیسے عظیم فنکار کو بھی اپنے ادبی سفر کے آغاز میں اپنی تخلیقات کی اپنے پسندیدہ رسائل میں اشاعت کی خاطر کبھی مایوسی کا منہ بھی دیکھنا پڑا تھا۔ رسائل کے مدیران کی اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں اور وہ کسی فن پارے کی فنی قدر و قیمت کی پرواہ کیے بغیر محض مصنف کے نام دیکھنے یا اس کی تخلیق پر سرسری نگاہ ڈال لینے کے بعد اگر مدیر شریف ہوا تو فن پارے کو مصنف کے پاس واپس بھیج دیتا ہے، بلکہ آج کل کے مدیر تو تخلیق واپس کرنے کی بھی زحمت گوارہ نہیں کرتے، اس سے ادبی دنیا میں نیا وارد ہونے والا ادیب اپنا اعتماد کھو بیٹھتا ہے۔ بیدی کی کئی کہانیاں مثلاً 'گرم کوٹ'، 'پان شاپ'، 'تلادان' اور 'من کی من میں' وغیرہ پہلی بار میں شائع نہیں ہو پائیں اور لوٹا دی گئیں۔ بیدی نے جب اپنی کہانی 'پان شاپ' ماہنامہ 'ادب لطیف' کے سال نامے کے لیے بھیجی تو وہ ایڈیٹر مرزا ادیب کے ذریعہ لوٹا دی گئی لیکن جب یہ کہانی ایک نشست میں پڑھی گئی اور اوپندر ناتھ اشک نے اس پر بہت

مؤثر تبصرہ کیا اور اس کے محاسن بیان کیے تو 'ادب لطیف' کے مالک چودھری نذیر احمد وہ کہانی اپنے ساتھ لے آئے اور ''ادب لطیف'' کے سال نامے میں اسے نمایاں طور پر شائع کیا۔

بیدی کی ایک دوسری کہانی 'گرم کوٹ' کا معاملہ بھی کچھ یوں تھا۔ بیدی کو رسالہ 'ہمایوں' لاہور میں چھپنے کا ارمان تھا لیکن مدیر 'ہمایوں' نے کہانی کو ناقابل اشاعت سمجھ کر بیدی کے نام واپس کر دی۔ بیدی بہت کبیدہ خاطر اور پریشان ہوئے لیکن جب منٹو نے اس پر بہترین تبصرہ کیا اور اسے روسی کہانیوں کا ہم پلہ قرار دیا تو پانسہ پلٹ گیا۔ بیدی نے اس ضمن میں اپنے تاثرات یوں پیش کیے ہیں:

> ''اس طریقے سے وہ افسانے لوٹا دیے گئے تھے جس کا بہت دکھ ہوتا تھا اس زمانے میں، جیسے کہ اب دکھ ہوتا ہے کہ ہم بکواس چیز بھی لکھ دیں تو وہ چھاپ کے رکھ دیتے ہیں۔ بھئی! ان کا بھی قصور نہیں، وہ جانے پہچانے نام چاہتے ہیں۔''14

ان کا پہلا مجموعہ 'دانہ و دام' شائع ہوا تو آل احمد سرور نے بیدی کو بہت سراہا۔ بیدی کا ماننا ہے کہ ان کا اصلی پہلا افسانہ 'بھولا' ہے جو اس مجموعے کا پہلا افسانہ ہے۔ 1941 میں ان کا دوسرا مجموعہ 'گرہن' شائع ہوا تو وہ اردو کے مستند افسانہ نگار قرار دیے جا چکے تھے۔ ان دونوں ہی مجموعوں کے دو ایک چھوڑ تمام افسانے بیدی کے بہترین افسانوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

'دس منٹ بارش میں' اور 'ہم دوش' جیسے افسانے اسی دور میں ڈاک خانے میں منی آرڈر کاؤنٹر پر بیٹھ کر کاغذ کے چھوٹے چھوٹے پرزوں پر لکھے گئے افسانے ہیں۔ ان کی شہرت دیکھتے ہوئے 'ادب لطیف' کے وہ اعزازی ایڈیٹر بنا دیے گئے اور اس کے ساتھ ہی اردو کے نامور ادیبوں کی بیدی سے ملنے کے لیے آمد و رفت شروع ہو گئی۔ اس بات سے بیدی کے اندر خود اعتمادی پیدا ہو گئی اور انھوں نے جو بھی افسانے لکھے خود انتقادی نظر ڈال کر اس کا معیار درست اور در و بست چست کر لیا کرتے تھے۔ اب انھیں یہ کہنے کی ضرورت نہیں پڑتی تھی کہ میرا افسانہ فلاں کے مقابلے میں کمزور ہے۔

راجندر سنگھ بیدی جب لاہور کے محکمۂ ڈاک میں برسر روزگار ہو گئے تو دوسرے ہی برس 1934 میں انیس برس کی عمر میں ان کی شادی ستونت کور کے ساتھ ہوئی۔ ستونت کور اس وقت 18 سال کی تھیں۔ بقول بیدی وہ نہایت نیک اور پاک باز خاتون تھیں۔ خوبصورت، توانا

سڈول جسم، گورا چٹا رنگ، موٹی موٹی دلکش آنکھیں اور پر وقار شخصیت رکھتی تھیں۔ ان کی بہ نسبت بیدی اس وقت معمولی ناک نقشے، چھوٹے قد اور چھریرے بدن کے نوجوان تھے۔ ستونت کور کا میکے کا نام سوماوتی تھا۔ ہر چند کہ ستونت کور زیادہ پڑھی لکھی نہ تھیں بلکہ صرف گورمکھی رسم الخط سے معمولی شُد بُد رکھتی تھیں، تاہم وہ ایک سلیقہ شعار، ایثار نفس اور خدمت گزار بیوی ثابت ہوئیں۔ ان کی گھریلو زندگی کا آغاز بہت ہی خوشگوار ڈھنگ سے ہوا تھا۔ دونوں میاں بیوی ایک دوسرے پر جان چھڑکتے تھے۔ بیدی کے اپنے دو چھوٹے بھائی گربچن سنگھ، ہربنس سنگھ اور ایک بہن راج دلاری گھر میں پہلے سے موجود تھے۔ شادی خانہ آبادی کے مصداق بیدی کے یہاں چار اولادیں ہوئیں۔ ان کے نام اس طرح ہیں — نریندر بیدی، سریندر کور، جتیندر سنگھ، پرمیندر کور۔ بیدی کی تنخواہ بہت کم تھی اور کنبہ بڑا تھا۔ گھر کا خرچ کیسے چلتا تھا، بیدی کو خبر نہ تھی۔ ستونت کور ہی گھر کی دیکھ بھال کیا کرتی تھیں۔ سلائی اور کشیدہ کاری کا کام کر کے، اخبارات کی ردّی فروخت کر کے حد درجہ کفایت شعاری سے وہ گھر کا حساب سنبھالتی تھیں۔ بیدی شام کو ڈاک خانے اور اس کے بعد آل انڈیا ریڈیو کی ڈیوٹی سے فارغ ہو کر سیدھے گھر کا رخ کرتے تھے۔ انھیں بیوی کے ہاتھوں کا پکا ہوا کھانا ہی پسند تھا۔ بیوی کے سامنے رسوئی میں آلتی پالتی مار کر کھانا کھاتے تھے۔ وہ اپنی ازدواجی زندگی کے ابتدائی دور میں ایک شام اپنے دوست اور مشہور ادیب بلونت گارگی کو اپنے ساتھ گھر پر لے گئے اور اس کا تعارف اپنی بیوی بچوں سے کرایا تو وہاں کا نقشہ بلونت گارگی کے ذہن پر کچھ اس طرح مرتسم ہو گیا کہ وہ اپنے مضمون 'حسین چہرے' میں اس کا بیان کیے بغیر نہیں رہ سکے:

> ''مجھے یہ نقشہ ابھی تک نہیں بھولتا۔ اس کی بیوی چولہے کے آگے پیڑھی کے اوپر بیٹھی ہوئی روٹیاں پکا رہی تھی۔ میں اور بیدی سامنے بیٹھے ایک ہی تھالی میں کھا رہے تھے۔ کپاس کی ڈنڈیوں کی آگ بار بار بھڑکتی، جس سے بیدی کی بیوی کا چہرہ چمک اٹھتا۔ وہ گورے رنگ کی سڈول جسم والی حسین عورت تھی۔ سیاہ بالوں والی مرگ نینی۔
>
> ''بیدی بولا: بلونت! تجھے پتہ ہے کہ ہم ایک ہی تھالی میں کیوں روٹی کھا رہے ہیں؟ اس لیے نہیں کہ ہم دوست ہیں بلکہ اس لیے کہ میری بیوی کو دوسری تھالی نہ مانجنی پڑے۔ یہ بہت سندر ہے۔ میری شکل تو بس ایسے ہی

ہے۔

''ایسے ہی دوسروں کے سامنے نہ بولتے جایا کرو۔'' بیوی نے پیار سے گھورا۔ بیدی کو اپنی پتنی کے ساتھ بے حد پیار تھا۔ ریڈیو اسٹیشن پر اگر کوئی اسے شام کے کھانے کے لیے روکتا تو وہ کبھی نہ رکتا۔ اپنی بیوی کے ہاتھ کی پکی روٹی ہی کھاتا۔ مجھ سے کہنے لگا: یار میں نے ضرور موتی دان کیے ہوں گے پچھلے جنم میں۔ اتنی خوبصورت ہے میری بیوی، اس کو اندھیرے میں ہی پیار کرسکتا ہوں۔ مجھے شرم آتی ہے اس کے سامنے۔ بیدی میں بے حد گرمی تھی۔ جسمانی پیار کی تپتی ہوئی بھوک۔ وہ خوبصورتی کا پجاری تھا۔'' 15

شادی کے چار پانچ برسوں میں ہی حسن اور عشق کا طلسم ٹوٹ گیا اور ان کی ازدواجی زندگی میں تلخیاں در آئیں۔ بیدی اور ستونت کور کے مزاج میں فرق آنے لگا۔ بیدی کی چھوٹی بیٹی ہرمندر کور کے مطابق ان کی والدہ اور والد کے درمیان تعلیمی اعتبار سے کافی خلیج حائل تھی۔ اس کے علاوہ گھریلو معاملات میں ستونت کور تمام ذمہ داریاں اور فیصلے خود اپنے ہاتھوں میں لینے لگی تھیں۔ بیدی خود کو بے دخل محسوس کرنے لگے۔ ان کے داماد کرنل کنول جیت سنگھ کے مطابق ستونت کور پڑھی ہوئی تو نہیں البتہ کڑھی ہوئی عورت ضرور تھیں۔ اپنے دوست اوپندر ناتھ اشکؔ کے خط میں بیدی نے اپنی شادی کے پانچ ہی سال بعد لکھا تھا کہ ''پہلے تو وہ (ستونت کور) لفظ پیلیا پر ہنسے گی پھر کہے گی: کمزور ہوتی جارہی ہوں، تبھی تو تم مجھ سے لڑتے ہو۔ کھایا پیا کیا لگے گا اگر اندر ہی اندر تمہارے کوسنے مجھے کھائے جائیں۔''

بیدی نے اپنی تمام پونجی ستونت کور کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں پر صرف کرڈالی تھی، لیکن بیوی کو بیدی کی ان باتوں سے کوئی خوشی نصیب نہیں ہوتی تھی۔ گھر اور باہر کے جملہ حالات کے پیشِ نظر بیدی کی ذہنی حالت ناگفتہ بہ رہنے لگی۔ یہ واقعہ 1963 کا ہے جس کا ذکر انھوں نے اشکؔ کے نام اپنے خط میں کیا تھا۔ لکھتے ہیں: ''اگر میرے دُم ہوتی تو ٹانگوں میں دبی ہوئی دکھائی دیتی۔ میں آج کل کسی سے لڑنا نہیں چاہتا۔ فوراً ہتھیار ڈال دیتا ہوں اور ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔ ہر کسی سے اپنے ہونے کی معافی مانگتا پھرتا ہوں۔''

1963 کے آس پاس بیدی اپنی بیوی ستونت کور کے رویوں سے اس قدر صدمہ زدہ

اور عاجز ہو گئے تھے کہ وہ گھر دوار ستونت کور کے حوالے کر کے خود 'بھارت درشن' کے لیے نکل جانا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنے ۱۷ جولائی 1963 کے خط میں اشکؔ کو لکھا ہے کہ:

''ایک دن کسی جھگڑے کے بعد ستونت گھر سے چلی گئی۔ اس کے بعد خیر پتہ چل گیا اور وہ لوٹ آئی۔ اس نے معافی بھی مانگ لی، لیکن میری یہ حالت ہے کہ میں اب تک صدمہ زدہ ہوں، کسی سے بات کرتا ہوں تو زبان میں لکنت چلی آتی ہے۔ آج ہی یہاں کے ایک پروڈیوسر نے کہا ''بیدی صاحب! آپ کو کیا ہو گیا ہے؟ پچھلے چند مہینوں سے میں آپ کو اور ہی طرح کا آدمی پاتا ہوں۔''

بمبئی کے قیام کے دوران بیدی کی زندگی میں بڑی تبدیلی آ چکی تھی۔ بیدی کو شہرت اور دولت نے ایک دم سے بدل کر رکھ دیا تھا۔ اب وہ لاہور کے ڈاک خانے میں ملازمت کرنے والے مجہول اور احساس کمتری کے شکار کلرک نہیں تھے بلکہ فلمی دنیا کے چکا چوند نے ان کی شخصیت کو یکسر بدل کر رکھ دیا تھا۔ ان میں بے پناہ خود اعتمادی آ گئی تھی۔ مذہب، سماج اور احباب سے وہ ریا کاری نہیں کر سکتے تھے۔ وہ جو اندر سے تھے وہی باہر سے بھی رہنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ سکھ ہوتے ہوئے بھی وہ سگریٹ نوشی، تمباکو نوشی اور شراب نوشی کھلے عام کیا کرتے تھے۔ اسی طرح فلموں کی اداکاراؤں اور ممبئی کی طوائفوں سے بھی کھلے عام ملنے میں انھیں کوئی عار نہیں رہ گیا تھا۔ ان باتوں کو لے کر ستونت کور، ان کے بڑے بیٹے نریندر بیدی سے بھی تو تو میں میں ہو جایا کرتی تھی۔ بیدی انھیں خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ میاں بیوی میں شخصی تصادم اور اختلاف رائے کی وجہ سے زندگی میں تلخیاں کم ہونے کا نام نہیں لیتی تھیں اور یہ بدمزگی ستونت کور کی موت یعنی فروری 1977 تک برقرار رہی۔ اشکؔ نے بیدی اور ستونت کور کی ان متضاد باتوں اور عادتوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ستونت نہایت خوبصورت، دبنگ، ہٹیلی، منہ پھٹ، سکھ دھرم میں پورا وشواس رکھنے والی، محبت کرنے والی اور دوسروں کے دس کاج سنوارنے والی تھی۔ بیدی اپنی تمام باطنی کمزوریوں کے باوجود حساس، دردمند، خداترس اور موڈرن نظریات کا حامل دانشور تھا۔ بیدی کو شراب اور سگریٹ سے پرہیز نہیں تھا۔ پان میں وہ باقاعدہ تمباکو لیتا تھا، کلا اور

سنگیت کا رسیا اور خاصا دل پھینک ادیب تھا— میاں بیوی میں جھگڑا تو
چُھٹّی باتوں پر ہو جاتا تھا لیکن اس کی بنیاد میں ہمیشہ شراب، تمباکو یا کوئی
دوسری عورت ہوتی تھی۔''16

راجندر سنگھ بیدی فطری طور پر شریف النفس اور منکسر المزاج واقع ہوئے تھے لیکن حسن و جمال کے پرستار تھے۔ اپنی گھریلو زندگی میں بیوی ستونت کور سے آئے دن کی چق چق سے نجات پانے کے لیے ممکن ہے کہ وہ گھر سے باہر رہنے والی عورتوں کی قربت کے خواہاں رہتے ہوں گے۔ ایک زمانہ وہ تھا کہ بیدی ڈاک خانے کی کلرکی سے چھوٹتے ہی نئی نویلی بیوی کے ہاتھوں کی بنی نرم گرم روٹی کھانے کے لیے دوستوں کی دعوتوں کو ٹھکرا کر فوراً گھر کا رخ کیا کرتے تھے۔ ایک زمانہ یہ تھا کہ بیدی کے پاس عزت، شہرت اور دولت کی کمی نہ تھی، یہی وجہ تھی کہ ادھیڑ عمر بیوی کی چق چق سے پریشان ہو کر گھر سے باہر بازاری عورت (طوائف) کے کوٹھوں کا رخ کرنے لگے تھے۔ اس روز مرّے کی صورت حال نے بیدی کو ان کی شخصیت کی بنیادی اوصاف کے برخلاف گھریلو ذمہ داریوں، بچوں کی نگہداشت اور بیوی کی طرف رغبت سے یکسر بے گانہ اور بے نیاز کر دیا تھا۔ جگدیش چندر ودھاون نے اپنی کتاب 'راجندر سنگھ بیدی— شخصیت اور فن' میں اس صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''نتیجہ یہ ہوا کہ گھر میں ہر وقت تو تو میں میں، گالی گلوچ اور طعنے کوسنے
معمول سا ہو گئے۔ کبھی کبھی بات مار پیٹ تک بھی جا پہنچتی تھی۔ بہ ایں وجہ
وہ خوشی اور طمانیت کی پرسکون فضا جو ایک فارغ البال، مہذب اور متمدن
گھر میں بالعموم ملتی ہے، بیدی کے یہاں ناپید ہو گئی۔''17

یہ سلسلہ اس وقت تک چلتا رہا جب تک کہ ان کی بیوی ستونت کور کی موت اور پھر بعد میں ان کے بڑے بیٹے نریندر سنگھ بیدی کی موت (21/اکتوبر 1982) نہ ہو گئی۔ ممبئی کی فلمی دنیا ایک حسین مایا جال ہے جہاں ہر چڑھتے سورج کی پوجا کی جاتی ہے، اترتے سورج کو پلٹ کر کوئی نہیں دیکھتا۔ بیدی گھر کے سکھ شانتی پر فلمی معاشقے کو ترجیح دینے میں غلطاں و پیچاں رہے۔ شہرت اور دولت کی چمک دمک نے ان کی ازدواجی اور خانگی زندگی کو اسی دن سے دیمک کی طرح اندر سے چاٹ کر کھوکھلا کرنا شروع کر دیا تھا جب بیدی اپنی فطری اور شخصی اوصاف کو تج کر اعتدال سے گزر چکے تھے۔

راجندر سنگھ بیدی کی پہلی تقرری 1933 میں ایک کلرک کی حیثیت سے ہوئی تھی۔ یہ ہندوستان کی تاریخ کا وہ زمانہ تھا جب اچھے اچھے گریجویٹ نوجوان بھی اپنی بے روزگاری سے پریشان ہوکر ریل گاڑی کے سامنے کود کر جان دے دیتے تھے جس کی خبریں آئے دن اخباروں میں چھپتی رہتی تھیں۔اس وقت بیدی کی عمر محض 18 سال تھی۔ وہ لاہور کے ڈی اے وی کالج میں بی اے کے کورس میں زیرِ تعلیم تھے۔ ابھی سالِ اوّل ہی میں تھے کہ محکمۂ ڈاک میں کلرکوں کی اسامیاں نکلی تھیں۔انھوں نے اس کا امتحان پاس کیا اور وہیں لاہور کے ڈاک خانے میں پوسٹنگ ہوگئی جہاں صبح سے شام تک کبھی کبھی تو اٹھارہ اٹھارہ گھنٹوں تک انھیں ہر طرح کے کام کرنے پڑتے تھے۔ کبھی ڈاک چھانٹنی پڑتی تھی، خطوط پر مہریں لگانی پڑتی تھیں، فائلیں ادھر سے ادھر لے جاتے اور افسروں کے ان کے گھروں پر پہنچانے پڑتے تھے۔ وہ ایک ایماندار اور محنتی انسان تھے۔لہٰذا اپنی ڈیوٹی کو فوقیت دیتے تھے۔ کچھ عرصے بعد ان کی پوسٹنگ منی آرڈر کاؤنٹر پر ہوگئی جہاں وہ قدرے راحت محسوس کرنے لگے تھے۔لیکن حساب کتاب میں کبھی کبھی گڑبڑی بھی ہوجاتی تھی۔اس کی وجہ یہ تھی کہ بیدی اپنے تخلیقی کام بھی ڈیوٹی کے دوران جاری رکھتے تھے۔ جب کبھی کاؤنٹر پر کوئی نہیں ہوتا وہ کاغذ کے پرزوں پر اپنے افسانوں کے تانے بانے بننے لگتے تھے۔انھوں نے ڈاک خانے کی ملازمت کے دوران ریڈیو کے لیے بھی افسانے لکھے، انھیں ہر افسانے کی ترجمہ شدہ کاپی محکمۂ ڈاک کے ڈائریکٹر جنرل کو منظوری کے لیے بھیجنی پڑتی تھی۔ منظوری ملنے میں کبھی کبھی اتنی تاخیر ہوجاتی کہ ریڈیو سے نشر ہونے کی مقررہ تاریخ نکل جایا کرتی تھی۔

شمس الحق عثمانی نے کنہیالال کپور کو کوٹ کیا ہے جبکہ بیدی نے خود لکھا ہے جب ان کا تبادلہ چھاؤنی سے لاہور ہوگیا تو انھوں نے منشی فاضل کے کورس میں داخلہ لے لیا تھا۔1940 میں ان کا تبادلہ لاہور کے ڈاک خانے سے لاہور چھاؤنی میں ہوگیا۔

1936 میں راجندر سنگھ بیدی کا پہلا افسانوی مجموعہ 'دانہ و دام' شائع ہو چکا تھا اور تب تک وہ ادبی حلقوں میں پہچانے جانے لگے تھے۔لوگ ان کی ذہانت اور فطانت کو دیکھتے ہوئے ان کی مظلومیت اور بے چارگی پر ترس کھاتے تھے۔ ایک بار کا واقعہ ہے کہ کنہیالال کپور نے ان سے کہا: ''ڈاک خانے کی ملازمت میں کیا رکھا ہے، اسے ترک کیوں نہیں کرتے؟ کب تک یہ عجیب مذاق برداشت کرتے رہوگے؟''

بیدی کے پاس اور کوئی راستہ نہیں تھا۔ والدین کے انتقال کے بعد چھوٹے بھائی بہنوں

کی تعلیم اور خود اپنی بیوی بچوں کی پرورش و پرداخت کے لیے وہ جتنی محنت کر سکتے تھے کر رہے تھے۔ ان کے پاس دوسرا ذریعۂ آمدنی بھی کچھ نہ تھا۔ تعلیمی لیاقت بھی آڑے آتی تھی۔ لہٰذا انھوں نے کنہیا لال کپور سے صاف لفظوں میں بیان کر دیا کہ:

> ''ملازمت چھوڑ دوں تو کیا کروں؟ بڑی ذمہ داریاں ہیں۔ دو تین بچے ہیں۔ ایک بھائی کالج میں پڑھتا ہے۔ میری انگریزی کی تعلیم معمولی ہے۔ کوئی دوسری ملازمت ملے گی نہیں... ملازمت چھوڑ دوں تو بھوکا مروں گا۔''18

ڈاک خانے کی ملازمت کے دوران ہی انھوں نے ''ادبِ لطیف'' کی ادارت بھی کی، لیکن اس رسالے میں ان کی حیثیت ایک اعزازی ایڈیٹر کی تھی جہاں انھیں تنخواہ یا معاوضہ وغیرہ بالکل بھی نہیں ملتا تھا۔ وہ ڈاک خانے کے کام سے فارغ ہو کر ادارت کیا کرتے تھے۔

بیدی نے 1943 میں تنگ آکر اپنی ملازمت سے اس وقت استعفیٰ دے دیا جب وہ لاہور کے جنرل پوسٹ آفس میں ایک کلرک کی حیثیت سے کام کر رہے تھے۔ بے روزگار ہو جانے کے بعد راجندر سنگھ بیدی دو سال یعنی 1945 تک ادھر ادھر دھکّے کھانے کے بعد لاہور ریڈیو کے لیے 'ڈرامے' لکھنے لگے جس کے 25 روپے معاوضے ملتے تھے۔ اتنے سے بھلا کیا ہو سکتا تھا! بقول ہربنس سنگھ: لگے بھوکوں مرنے۔

اس دوران جبکہ وہ محکمۂ ڈاک میں زیرِ ملازمت تھے، لاہور ریڈیو اسٹیشن کے لیے ایگزیکٹیو اسسٹنٹ کی اسامی نکلی تھی۔ بیدی نے بھی اپنی درخواست داخل کر دی لیکن چونکہ وہ گریجویٹ نہیں تھے لہٰذا انھیں انٹرویو میں نہیں بلایا گیا۔

راجندر سنگھ بیدی کا دوسرا افسانوی مجموعہ 'گرہن' 1942 میں منظرِ عام پر آچکا تھا۔ شمس الحق عثمانی نے 1942 لکھا ہے جبکہ وارث علوی ہندوستانی ادب کے معمار میں لکھتے ہیں کہ 1941 میں ان کا دوسرا مجموعہ 'گرہن' شائع ہوا۔ اس سے ان کی ادبی حیثیت مزید مستحکم ہو چکی تھی۔ بیدی نے دلی ریڈیو اسٹیشن کا رخ کیا جہاں اس وقت کی مشہور ادبی ہستیاں موجود تھیں۔ ان میں اوپندر ناتھ اشکؔ، سعادت حسن منٹو، فیض احمد فیضؔ اور ن۔م۔ راشد وغیرہ سبھی شامل تھے۔ اسی زمانے میں دلّی میں 'انجمن ترقی پسند مصنفین' کی کانفرنس ہوئی جہاں بیدی کی ملاقات آل انڈیا ریڈیو کے ڈائریکٹر جنرل احمد شاہ پطرس بخاری سے ہوئی۔ پطرس بخاری نے انھیں اٹھ کر سینے سے

لگالیا اور اسی وقت لاہور ریڈیو پر اسکرپٹ رائٹر کے طور پر تقرری کر دی۔ لاہور ریڈیو اسٹیشن کے ڈائریکٹر جنرل رشید صاحب نے ان کی تنخواہ پچاس روپے ماہانہ مقرر کی تھی لیکن بیدی اس پر راضی نہ ہوئے اور انھوں نے ڈیڑھ سو روپے تنخواہ کی مانگ کی۔ تقرری رک گئی، لیکن جلد ہی پطرس بخاری صاحب سے معاملات حل کرائے اور ڈیڑھ سو روپے تنخواہ مقرر ہوئی۔ رشید صاحب کو کسی بات کی رنجش تھی، وہ ان کے ڈرامے پڑھے بغیر ردی کی ٹوکری میں ڈال دیا کرتے تھے، لیکن پطرس بخاری کی وجہ سے بعد کے سارے ڈرامے نشر کروائے۔ یوں دیکھا جائے تو راجندر سنگھ بیدی نے اس دور میں کہانیوں کے ساتھ ساتھ کئی ریڈیائی ڈرامے بھی لکھے۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران جب برطانیہ اور جاپان کی لڑائی ہوئی، ہندوستان پر بھی جنگ کے بادل منڈرانے لگے تھے۔ ایسے میں جنگی نشریات کے لیے صوبہ سرحد کے ریڈیو اسٹیشن پر ان کا تبادلہ ہو گیا، ساتھ ہی ان کی تنخواہ ڈیڑھ سو سے بڑھا کر پانچ سو روپے ماہانہ کر دی گئی۔ لیکن بیدی یہ سب چھوڑ چھاڑ کے ایک سال بعد لاہور واپس چلے آئے۔

لاہور آتے ہی انھوں نے 'مہیشوری فلمز کمپنی' میں چھ سو روپے ماہانہ تنخواہ پر ملازمت اختیار کر لی۔ اس کمپنی کے لیے انھوں نے پہلی اور آخری فلم 'کہاں گئے' لکھی تھی، لیکن اس فلم سے بیدی کو خاطر خواہ فائدہ حاصل نہ ہو سکا، لہٰذا انھوں نے فلم کمپنی سے استعفیٰ دے دیا اور 1946 میں 'سنگم پبلشنگ ہاؤس' کے نام سے ایک پرنٹنگ پریس کھول لیا۔

اس پریس سے خود راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کا مجموعہ ''سات کھیل'' شائع ہوا۔ ایک سال کے دوران یہاں سے ملک راج آنند، دیوندر ستیارتھی وغیرہ کی کتابیں شائع کیں۔ اس کے بعد بقول بیدی ''برے حال بانکے دہاڑے، اس کے بعد پاکستان جل گیا، ادھر آنا پڑا'' جبکہ وارث علوی لکھتے ہیں: ''کتابوں کا کافی ذخیرہ مطبع کے پاس تھا اور اچھی آمدنی کا امکان تھا کہ ملک تقسیم ہو گیا۔ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی۔ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر اپنے بھائی ہربنس سنگھ کے یہاں روپڑ چلے گئے جو وہاں کالج میں لکچرار تھے۔ اس کے بعد روپڑ سے شملہ پہنچے، لیکن شملہ بھی فسادات کی آگ کی زد میں آ گیا۔ اس دوران بیدی کے بیوی بچے بھی شملہ آ چکے تھے۔ بیدی انھیں لے کر دہلی آئے لیکن دہلی تک کا ان کا یہ سفر انتہائی جوکھم بھرا تھا۔ کالکا اور انبالہ میں انھیں کافی مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑا کیونکہ انبالہ میں چھتیس گھنٹے کا کرفیو لگ گیا تھا جس سے ہزاروں لوگ بھوک، پیاس سے مر رہے تھے۔ کہیں بھی انھیں اپنی جان گنوانی پڑ سکتی تھی، لیکن قسمت نے ساتھ دیا اور وہ بیوی

بچوں سمیت بحفاظت دہلی آ پہنچے۔

دہلی آنے کے بعد تلاشِ معاش راجندر سنگھ بیدی کی سب سے بڑی ضرورت بن گئی تھی۔ چنانچہ دہلی میں رسالہ ''آج کل'' کی ادارت کے لیے کوشش کی۔ تاہم، اس دوران اردو مصنفین کا ایک وفد حکومت ہند کے ایما پر کشمیر کے دورے پر گیا۔ بیدی بھی اس وفد میں شامل تھے۔ جب وہاں سے واپس آنے لگے تو شیخ عبداللہ جو کہ وہاں کے وزیراعلیٰ تھے، کہنے لگے:

> ''باقی سب لوگ جاسکتے ہیں مگر ایک شخص کو میں نے حراست میں لے لیا ہے۔ سب حیران ہوکر ایک دوسرے کا منہ تکنے لگے۔ اشارہ بیدی کی طرف تھا، جنہیں انھوں نے ڈائریکٹر جموں ریڈیو کے عہدے پر متعین کردیا۔''19 (ہربنس سنگھ)

راجندر سنگھ بیدی شریف النفس انسان تھے۔ یہاں اپنے ڈائریکٹر شپ کے زمانے میں وہ مطمئن تھے لیکن بعد میں انھیں سری نگر ریڈیو کا اسٹیشن ڈائریکٹر بنادیا گیا جہاں بخشی غلام محمد سے ان کی کسی بھی طرح بن نہیں پائی۔ بیدی بہت ہی خوددار قسم کے آدمی تھے، وہ اس بات کو بھلا کیسے برداشت کرسکتے تھے۔ چنانچہ ایک سال جموں اور سری نگر میں گزارنے کے بعد 1948-49 میں انھوں نے ریڈیو کے ڈائریکٹر شپ سے استعفیٰ دے دیا اور دہلی چلے آئے۔ دہلی آنے کے بعد انھوں نے یہاں سے بمبئی جانے کے ارادے سے اپنا رختِ سفر باندھ لیا۔

بمبئی میں راجندر سنگھ بیدی کے ایک عزیز دوست امر کمار سود نے ان کی جدوجہد کے زمانے میں بہت ساتھ دیا۔ دونوں ساتھ ساتھ کام ڈھونڈنے جایا کرتے تھے۔ کافی پاپڑ بیلنے پڑ رہے تھے کہ ایک دن 'فیمس پکچر کمپنی' کے پروڈیوسر ڈی ڈی کیشپ سے ملاقات ہوگئی۔ انھوں نے راجندر سنگھ بیدی کو چھ سو روپے ماہانہ کی آفر دی لیکن بیدی نے ان سے ایک ہزار روپے ماہانہ تنخواہ کی مانگ کی تو بات ٹل گئی۔

اس دوران ان کی اہلیہ ستونت کور بھی بچوں کو لے کر بمبئی چلی آئی تھیں۔ حالات بگڑتے جارہے تھے۔ ایک دور کا رشتہ دار تھا، اس نے بھی ہاتھ کھینچ لیے تھے۔ بیدی نے اپنی عزت نفس کی پاس داری کرتے ہوئے انھیں اس خبیث رشتے دار کے یہاں سے نکالا اور سولہ روپے روزانہ کے کرایے پر میرین ڈرائیو کے ایک ہوٹل میں کمرہ لے لیا۔ ہوٹل والوں سے طے کیا کہ پیسے ایک ہفتہ بعد دیں گے۔ اس کے بعد پیسوں کے انتظام کرنے کی غرض سے انھوں نے اپنا تیسرا مجموعہ

'کوکھ جلی' کسی پبلشر کے ہاتھوں محض بارہ سو روپے میں فروخت کر دیا۔لیکن پبلشر بھی اردو کا پبلشر تھا،اس نے چھ سو روپے دیے اور باقی کے روپے کی نوبت کبھی بھی نہ آسکی۔

ان نامساعد حالات نے راجندر سنگھ بیدی کو ڈی ڈی کیشپ سے مفاہمت کرنے کے لیے رضامند کر لیا۔اس طرح، راجندر سنگھ بیدی اور کیشپ کے درمیان تحریری طور پر یہ معاہدہ ہوا کہ چھ سو روپے کی تنخواہ ہوگی۔تین ماہ بعد ایک ہزار روپے تنخواہ کر دی جائے گی اور بیدی کو اس بات کی آزادی ہوگی کہ وہ ایک پکچر باہر کے لیے لکھنے کے مجاز ہوں گے۔

راجندر سنگھ بیدی نے 'فیمس پکچر کمپنی' کے لیے دو فلمیں لکھیں — 'بڑی بہن' (1949)، 'آرام' اور تیسری فلم معاہدے کے مطابق کسی اور کے لیے لکھی۔اس فلم کا نام تھا 'داغ' (1952)۔اس فلم کو ڈائریکٹر امیہ چکرورتی نے ڈائریکٹ کیا تھا اور اس فلم کے لیڈنگ رول میں دلیپ کمار اور نمی نے پارٹ کیے تھے۔یہ فلم باکس آفس پر بھی بہت کامیاب رہی تھی۔اس کی کامیابی میں یقینی طور پر بیدی کی کہانی کے علاوہ اس کے زوردار مکالموں کا بڑا ہاتھ تھا۔بیدی کی یہ فلم خوب چلی اور انھیں فلمی حلقے میں بڑی عزت اور شہرت ملی۔یہ فلم کمرشیل فلموں کی بہ نسبت آؤٹ بیٹ فلم تھی۔اس فلم کے ساتھ ہی بیدی کا شمار فلمی دنیا کے چوٹی کے مکالمہ نگاروں میں ہونے لگا۔بقول راجندر سنگھ بیدی:

> "'داغ' اتنی چلی اور 'بڑی بہن' بھی اتنی چلی کہ میرا گزارہ ہونے لگا اور میں آہستہ آہستہ اوپر چلا گیا۔"[20]

'داغ' کی مکالمہ نگاری کے بعد راجندر سنگھ بیدی نے 'مرزا غالب' کے لیے مکالمے لکھے۔ان میں 'بڑی بہن'، 'داغ'، اور مرزا غالب کے علاوہ کئی اور اہم نام شامل ہیں مثلاً 'مسافر'، 'مدھومتی'، 'انورادھا' 'انوپما'، 'بندھن'، 'ستیہ کام' اور 'ابھیمان' وغیرہ۔بیدی نے کل ملا کر تقریباً ستر فلموں کے لیے مکالمے لکھے ہیں لیکن جب 'مرزا غالب' کے لیے مکالمہ نویسی کا کام بیدی کو تفویض کیا گیا تو بعض لوگوں کو تعجب ہوا کہ بیدی کا تخلیقی رویہ حقیقت پسندانہ تھا اور یہ امید نہیں کی جا سکتی تھی کہ وہ اپنے مکالموں میں مغلیہ تہذیب کی شان و شوکت اور نفاست و نزاکت کو من و عن پیش کر سکیں گے۔لیکن لوگوں کے شک و شبہ کے برعکس بیدی نے مرزا غالب کے مکالموں میں کمال کر دکھایا۔اس میں بذلہ سنجی، نکتہ آفرینی اور ظرافت کے وہ رنگ موجود ہیں جو مغلیہ تہذیب کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔مذکورہ بالا فلموں کے علاوہ 'بہاروں کے سپنے' اور 'میرے ہمدم میرے

دوست' بھی بیدی سے منسوب ہیں۔ اس دوران بیدی کے بڑے بیٹے نریندر بھی کامیاب ڈائریکٹر بن چکے تھے۔ اپنے اسی بیٹے کی صلاح پر بیدی نے ایک کمرشیل فلم 'پھاگن' بنائی تھی جو بری طرح ناکام ہوئی۔ آخر میں انھوں نے ہریجنوں کے مسئلے پر ایک فلم 'آنکھن دیکھی' بنائی تھی جو ان کی حیات میں ریلیز نہ ہوسکی۔

راجندر سنگھ بیدی کسی کی بھی غلط بات برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن فلمی صنعت میں ڈائریکٹر اور پروڈیوسر دونوں ہی اپنی اپنی جداگانہ حکمرانی چلانے کے عادی ہوتے تھے۔ بیدی کے ساتھ بھی اسی نوع کا واقعہ پیش آیا اور انھوں نے صاف لفظوں میں کہہ دیا کہ آپ پروڈیوسروں کی طرح میں کسی انگریزی فلم کی نقل نہیں کرتا بلکہ میری کہانیاں اور مکالمے اوریجنل ہوتے ہیں۔ اس طرح کی تکرار کی باتیں جب زیادہ ہونے لگیں تو ایک دن دل برداشتہ ہوکر انھوں نے خود کی فلمیں بنانے کی ٹھان لی۔ لیکن اس کام کے لیے کافی روپیوں کی ضرورت تھی جو ان کے پاس نہ تھے۔ لہٰذا، فائنانسر کی تلاش ہوئی اور اس کے ساتھ ہی انھوں نے کئی فلمیں بناڈالیں۔ ان فلموں میں وہ ڈائریکٹر، پروڈیوسر، کہانی کار اور مکالمہ نویس سبھی کچھ خود ہی ہوا کرتے تھے۔ یہ کام انتہائی جوکھم بھرا تھا اور مالی خسارے کا امکان بہت زیادہ رہتا تھا۔ تاہم، بیدی نے اپنی جرأت مندی سے اس صورت حال کا مقابلہ کیا جس میں کبھی بڑی حد تک کامیابی ملی اور کبھی کبھی ناکامیوں کا بھی منھ دیکھنا پڑا۔ بیدی کی مشہور زمانہ فلموں کے نام کچھ اس طرح ہیں —

'گرم کوٹ' (1955)، 'پھاگن' (1958)، 'رنگولی' (1962)، 'دستک' (1971) اور 'آنکھن دیکھی' (1978)۔ اس کے علاوہ، 'ایک چادر میلی سی' پر پہلے پاکستان میں 'مٹھی بھر چاول' کے نام سے ایک فلم بنی جسے مشہور اداکارہ اور فلم ہدایت کار سنگیتا نے بنائی تھی اور اس میں رانو کا کردار بھی انھوں نے خود ادا کیا تھا۔ اس فلم میں 'ایک چادر میلی سی' جیسا اختتام نہیں ہوتا ہے بلکہ اسے اپنے طور پر انھوں نے وقت کی مانگ کے مطابق تبدیل کر لیا تھا۔ یہ فلم پاکستان میں باکس آفس پر کامیاب رہی اور لوگوں نے اسے بہت پسند کیا۔

کئی سال بعد ہندوستان میں بھی ناول کے نام سے ہی فلم بنی۔ اس فلم میں مرکزی کردار رانو کے روپ میں ہیما مالنی، تلوکے کے کردار میں گلشن کھر بندرا اور منگل کے کردار میں رشی کپور نے بہت اچھی اداکاری کی تھیں۔ لیکن باکس آفس پر ہٹ ہونے کے لیے دیگر کئی عوامل بھی ذمہ دار ہوتے ہیں۔ لہٰذا اسے 'دستک' کے مقابلے میں خاطر خواہ اور متوقع کامیابی نہیں مل سکی بلکہ

ناول جتنی کامیابی بھی نہیں ملی۔

خواجہ احمد عباس نے اس بات پر اطمینان ظاہر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:

> ''تیس برس تک فلم انڈسٹری سے منسلک ہونے کے باوجود ابھی تک فلمی رنگ میں نہیں رنگے گئے، ورنہ یہاں تو ''ہر شخص کہ درکانِ نمک رفت نمک شد'' والا معاملہ ہے۔ یہی ان کی ناکامیابی کا باعث ہے۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہی ان کی کامیابی ہے۔''21

بیدی کی اصل شناخت ان کے افسانوی ادب سے تشکیل پاتی ہے۔ ساری عمر وہ فلم انڈسٹری سے وابستہ رہے۔ بہت پیسے کمائے، اردو سے دور ہندی کی طرف بھی للچائی نظروں سے دیکھا کیے، لیکن ان کی عظمت اور عزت دونوں ہی آج اردو افسانوں سے ہی وابستہ ہیں اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس میں اضافہ ہی ہوتا جاتا ہے۔ ایک دفعہ اشکؔ نے انھیں فلموں کی طرف سے کنارہ کشی اختیار کر کے اپنے فن کی طرف توجہ کرنے کی صلاح دی تھی، مبادا ایسا نہ ہو کہ ادبی دنیا کی بے توجہی اور تغافل کا وہ شکار ہو جائیں۔ اس پر راجندر سنگھ بیدی کا جھلایا ہوا ردِ عمل کچھ یوں سامنے آیا تھا—

> ''میں کس کے لیے لکھوں اور کیوں لکھوں؟ ہندوستان میں اردو کا کوئی فیوچر ہے بھی؟ یہاں اردو کا کوئی رسالہ نکلتا ہے جس میں کہانی چھپے؟ نہ کوئی پبلشر ہے جو مجموعہ چھاپے۔''22

مختصر یہ کہ بیدی کی زندگی میں چھوٹے بڑے بے شمار حادثے پیش آئے جن کی وجہ سے ان کی شخصی زندگی نفسیاتی گتھیوں میں الجھتی رہی۔ بیدی بنیادی طور پر ایک فنکار کا دل و دماغ رکھتے تھے جس میں ان کے سکھ ہونے کا بھی ہاتھ تھا۔ وہ اپنے کام میں اوّل اوّل دوسروں کے مشورے چاہتے تھے۔ لیکن تجربے اور مشاہدے نے ان کے ذہن کو پختہ کار بنا دیا تھا۔ وہ اپنے معاملات میں مفاہمت پسند نہیں کرتے تھے اور ساحل پر کھڑے ہو کر تماشہ دیکھنے کے بجائے موجوں کے تلاطم میں نفع و نقصان کی پرواہ کیے بغیر بے خطر کود پڑتے تھے۔ ان کے اندر انسانی ہمدردی اور شرافت موجود تھی۔ وہ ترقی پسند ذہن اور روشن خیال دل رکھتے تھے۔ وہ سرمایہ داروں سے نمٹنا خوب جانتے تھے اور بے کسوں کی بڑھ چڑھ کر مدد کرتے تھے۔ زندگی نے انھیں بہت کچھ دیا لیکن انھوں نے کسی بھی چیز کو سینت کر نہیں رکھا واپس زندگی کو انھوں نے سب کچھ لوٹا دیا۔ اپنی

گزری ہوئی زندگی کا احتساب کرتے ہوئے بیدی نے ''آئینہ کے سامنے'' میں کچھ یوں اظہار خیال کیا ہے:

''نو سال ڈاک خانے میں ملازمت کی۔ ریڈیو میں چلے گئے......بٹوارہ ہوا......قتل وغارت...... لہو سے لتھڑے ہوئے بدن...... ننگے...... ریل کی چھت پر دلّی پہنچنا......اسٹیشن ڈائریکٹر جموں ریڈیو اسٹیشن......ریاست کے جمہوری نظام سے لڑائی...... پھر بمبئی......اچھی فلمیں...... بری فلمیں......کہیں کہیں بیچ میں افسانوں کی کوئی کتاب......پھر ہاتھ قلم کرتے رہے۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پھر کوئی معاشقہ......ایسے لمحے جو بدھ پر بھی نہ آئے......ایسے پل جو اجامل بھی نہ جی سکا...... بیوی میں دلچسپی کا فقدان...... بیوی کا اپنے ساتھ محبت کا خاتمہ......وجہ؟ ادھیڑ عمر کا سڑی پن...... بڑے بیٹے کا مجھے کاروباری طور پر بے وقوف سمجھنا اور میرا اسے پیسے کا پجاری اور غیر ذمہ دار......بھلا کوئی بات ہوئی!''

زندگی کی اس ہڑبونگ میں بیدی کے دل میں دو خواہشیں تھیں، ایک تو لکھنا اور دوسری فراغت قلبی۔ بیدی لکھتے ہیں:

''بغیر خواہش کے میری ایک خواہش ہے کہ میں لکھوں۔ پیسے کے لیے نہیں، کسی پبلشر کے لیے نہیں، میں بس لکھنا چاہتا ہوں۔''

اپنی دوسری خواہش اور اس کی حسرت کا ذکر وہ نہایت تأثر آفریں انداز میں کرتے ہیں:

''میں ایک سادے سے انسان کی طرح جینا چاہتا ہوں، چاہنے کا مفہوم نکال کر، ایک ایسے مقام پر پہنچنے کی تمنا رکھتا ہوں، تمنا سے عاری ہو کر، جسے عرف عام میں سہج اوستھا کہتے ہیں اور جو صرف جاننے کے بعد آتی ہے اور میں نہیں جانتا۔'' (آئینہ کے سامنے)

''عورت ہی اس سرشٹی کا آدھار ہے۔''23

راجندر سنگھ بیدی اپنے مذکورہ بالا قول پر دل کی گہرائیوں سے یقین رکھتے تھے اور ممکنہ حد تک اس پر کاربند بھی رہے۔ بچپن میں ان کی تمام تر توجہ کا مرکز ان کی والدہ رہی تھیں۔ شادی ہوئی تو ان کی بیوی ستونت کور ان کی تمام تر گھریلو سرگرمیوں کا مرکز ومنبع بنی رہیں۔ بیدی جیسا

ٹوٹ کر چاہنے والا ستونت کور کو شوہر ملا۔ ان کی ازدواجی زندگی حد درجہ خوش گوار تھی۔ انھوں نے نئی نویلی دلہن کی تعریف کرتے ہوئے کہا تھا: ''ستونت کور نہایت نیک اور پاک باز خاتون ہیں۔'' وہ ستونت کور کے آرام کا بہت خیال رکھتے تھے اور دوستوں سے بھی بتاتے ہوئے نہیں ہچکچاتے تھے کہ ان کی بیوی بہت سندر ہے۔ بلونت گارگی نے لکھا ہے:

> ''بیدی کو اپنی پتنی کے ساتھ بے حد پیار تھا۔ مجھ سے کہنے لگا: ''یار! میں نے ضرور موتی دان کیے ہوں گے پچھلے جنم میں۔ اتنی خوبصورت ہے میری بیوی، اس کو اندھیرے میں ہی پیار کرسکتا ہوں۔ مجھے شرم آتی ہے اس کے سامنے۔''
>
> بیدی میں بے حد گرمی تھی۔ جسمانی پیار کی تپتی ہوئی بھوک۔ وہ خوبصورتی کا پجاری تھا۔''24

بیدی جب لاہور کے ڈاک خانے میں کلرکی کرتے تھے۔ اس وقت ان کی تنخواہ محض 46 روپے ماہانہ تھی اور ستونت کور کی وہ اس لیے بھی تعریف کرتے تھے کہ اس پیسے میں وہ ان کا پورا کنبہ چلا رہی تھی جن میں تین چھوٹے بھائی بہن کی تعلیم اور بعد میں خود ان کے بچوں کی پرورش و پرداخت بھی شامل ہوتی چلی گئی۔ گھر کا خرچ کیسے چلتا ہے بیدی اس بات سے انجان تھے۔ یہ ان کی جدوجہد کا زمانہ تھا۔ بیدی نے ممبئی میں قدم رکھا تو بڑی مصیبتوں کا سامنا تھا۔ ان کی بیوی جب بچوں کو لے کر وہاں پہنچی تو ان کے پیار کا جادو تھا کہ سولہ روپے روز کے کرایے پر انھوں نے ان کے لیے میرین ڈرائیو کے ایک ہوٹل میں کمرہ لے لیا تھا۔ لیکن ممبئی کی مایانگری میں جیسے جیسے وہ اپنے قدم جماتے گئے، فلمیں کامیاب ہوتی گئیں اور ان کی ازدواجی زندگی میں دراڑیں پڑتی چلی گئیں۔ وہ فلمی اداکاراؤں سے قریب ہوتے گئے اور بیوی ان کی زندگی سے دور ہوتی چلی گئی۔

بیدی کے بارے میں ایک جیوتشی نے کہا تھا: ''اس کے جیون میں بیسیوں عورتیں آئیں گی۔ شنی اور شنکر کا میل شاید اسے کوٹھے پر بھی لے جائے لیکن برہسپتی گھر کا ہونے کے کارن کبھی بدنامی نہیں ہوگی۔''

یہ باتیں ان کی زندگی میں اس وقت صادق آنے لگیں جب عزت، دولت اور شہرت نے آکر چاروں طرف سے بیدی کو اپنے حصار میں لے لیا۔ بیدی ہر وقت دوستوں، ملاقاتیوں، رفیق کاروں اور فلمی اداکاراؤں کے جھرمٹ میں گھرتے چلے گئے۔ انھیں اپنی بیوی اور بچوں سے ملنے

کی فرصت کم ملنے لگی۔ ستونت کور گھر کی تنہائیوں میں گھٹتی رہیں۔ انھیں اس صورت حال میں کبھی یرقان، کبھی انیمیہ (قلت خون) اور کبھی بلڈ پریشر (فشار خون) کے امراض لاحق ہوتے چلے گئے۔ انھوں نے اپنے ایک دوست سے ستونت کور سے بیزاری کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ان کی زندگی ناگفتہ مصائب سے بھری ہوئی ہے۔ دن رات آپس میں چق چق ہوتی رہتی تھی۔ آپس میں طعنے، کوسنے اور طنزیے جملے کسے جانے لگے تھے۔ بیدی اپنے دوستوں کو لکھتے کہ وہ کمزور ہو گئی ہے۔ کبھی لکھتے کہ اپنے جثہ سے دوگنی ہو گئی ہے جیسے کوئی سانپ برساتی مینڈک کھالے۔ بیدی لڑائی جھگڑوں سے اس قدر عاجز آ چکے تھے کہ باہر والوں سے بھی ہاتھ جوڑنے لگے تھے کہ وہ لڑائی جھگڑا نہیں چاہتے۔ اور آخر آخر میں یہ کہتے نظر آتے تھے کہ میں گھر چھوڑ کر بھارت درشن کرنے نکل جاؤں گا تا کہ انھیں روز روز کی چق چق سے نجات مل جائے۔ بیدی اور ستونت کے آپس میں نہ بننے کی ایک وجہ بیدی کی بادہ نوشی، تمباکو اور سگریٹ نوشی بھی تھی۔ ستونت کور سکھ دھرم میں یقین رکھنے والی دبنگ اور ہٹیلی عورت تھی۔ چنانچہ وہ بیدی کی ان عادتوں کو برداشت نہیں کرتی تھی۔ ان کی ادھیڑ عمر کا سڑی پن بھی تھا جس کی وجہ سے ستونت کور کے اندر بیدی کے لیے کوئی جنسی رغبت نہیں رہ گئی تھی۔

قیام بمبئی کے دوران جہاں ایک طرف راجندر سنگھ بیدی کی اپنی بیوی سے نہیں بن رہی تھی وہیں دوسری طرف ان کا بڑا بیٹا نریندر بھی ان سے نالاں ہو چکا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ بیدی نے فلمی اداکاراؤں کے علاوہ طوائفوں کے کوٹھے کا چکر لگانا بھی شروع کر دیا تھا۔ نریندر نے ان کی کار کسی رنڈی کے کوٹھے کے نیچے کھڑی ہوئی سن کر انھیں روبرو باسٹرڈ کہہ دیا تھا۔ بیدی کو اس بات سے کافی رنجش ہوئی تھی۔

بیدی حساس طبیعت کے مالک تھے۔ فنکار تھے۔ تجربہ اور مشاہدہ کی غرض سے بھی بیدی عورت کے ہر روپ کو بچشم خود دیکھنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنی نوجوانی کے دنوں میں جب وہ مصوری سیکھ رہے تھے تب اپنی میلان طبع کی وجہ سے لینڈ اسکیپ بنانے کے بجائے پورٹریٹ بنانا پسند کیا تھا۔ اس میں بھی انھوں نے فیملی کیریکٹر کو ترجیح دی تھی۔ انھیں اس بات کا تجسس تھا کہ وہ کون سے خطوط ہیں، وہ نسوں کا کون سا جال ہے جو عورتوں کو مردوں سے مختلف بناتا ہے، ان میں فتور پیدا کرتا ہے۔ عورتوں میں چھٹی حس ہوتی ہے جو انھیں تریا چرتر کی ترغیب دیتی ہے اور وہ آدم زاد کو بڑی آسانی سے رام کر لیتی ہیں۔ انھیں معلوم تھا کہ عورت ایک ایسی شکتی کا نام ہے جس کی مایا

میں آ کر مہارِشی اور گیانی مہارشی بھی خود کو روک نہیں پاتے اور شکتی یا مایا انھیں آلیتی ہے۔

جگدیش چندر ودھاون نے اپنی کتاب ''راجندر سنگھ بیدی — فن اور شخصیت'' میں لکھا ہے کہ خود بیدی کے الفاظ میں نوجوان لڑکیاں فلموں کے اربابِ بست وکشاد کو اپنی عصمت وعفت طشتری میں رکھ کر پیش کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ جس ماحول میں قدم قدم پر جنسی ترغیب کے مواقع موجود ہوں۔ وہاں سے دامن بچا کر صحیح وسالم نکل جانا چنداں آسان نہ تھا۔

بیدی کو اپنی ہیروئنوں کے ساتھ عشق ہو گیا تھا۔ وہ عشق کے مریض تھے جب وہ فلم ''پھاگن'' کی ہیروئن وحیدہ رحمان کے ساتھ عشق میں مبتلا تھے۔ اس کے بعد جب انھوں نے فلم ''دستک'' بنائی تو اس زمانے میں ان کا معاشقہ ریحانہ سلطان کے ساتھ چل رہا تھا۔ ریحانہ سلطان ''دستک'' کی ہیروئن تھی۔ جب کوئی پارٹی ہوتی اور ریحانہ سلطان کے ساتھ ان کا ذکر آتا تو وہ اس پر فخر محسوس کرتے تھے۔

ستونت کور گھریلو عورت تھیں۔ ان کے اندر سوتن ڈاہ ہونا لازمی تھا۔ اس کی وجہ سے ستونت کور ان سے کھنچتی چلی گئیں، لیکن بیدی اس کا جواز کچھ یوں پیش کرتے تھے:

''......بمبئی — اچھی فلمیں، بری فلمیں — کہیں کہیں بیچ میں افسانوں کی کوئی کتاب — پھر ہاتھ قلم کرتے رہے — پھر کوئی معاشقہ — بیوی میں دلچسپی کا فقدان — بیوی کا اپنے ساتھ محبت کا خاتمہ — وجہ؟ ادھیڑ عمر کا سڑی پن۔''25

وحیدہ رحمان اور ریحانہ سلطان کے معاشقے کے دوران بیدی کی کچھ بدنامی بھی ہوئی جیسا کہ ظ۔ انصاری نے بھی اپنے مضمون میں اشارہ کیا ہے۔ ان کا بیٹا نریندر گھر سے الگ ہو گیا۔ بیوی خفا خفا سی رہنے لگیں اور گھر پر مہمانوں کی آمد ورفت ممنوع قرار پائی۔ بیدی اپنے ملنے والوں کو ہوٹلوں میں بلاتے اور وہیں سے رخصت کر دیتے تھے۔

خوبصورت عورتوں سے معاشقہ لڑانا فلم کی مایا نگری بمبئی میں آج بھی مردوں کا اسٹیٹس سمبل سمجھا جاتا ہے۔ گنگا جمنا کے میدانی علاقوں میں شادی شدہ مرد پلٹ کر کسی خوبصورت عورت کو دیکھ لے تو وہ بدچلن اور بدکردار سمجھا جاتا ہے، لیکن ممبئی کی فلمی دنیا میں جس مرد کے دو چار معاشقے نہ چل رہے ہوں وہاں اس انسان کے اندر کوئی مردمی کمزوری تسلیم کر لی جاتی ہے۔ ایسے ماحول میں جہاں عشق لڑانا گلیمر اور سرخیوں میں بنے رہنے کا ایک حربہ سمجھا جاتا ہو ظاہر ہے کہ اسے بیدی جیسے شہرت یافتہ انسان کے پیشے کے ایک لازمی جز کے طور پر دیکھنا چاہیئے جہاں پبلسٹی اور آپسی کیمسٹری

کے لیے بقدرِ ضرورت قربت لازمی ہوتی ہے۔ ادبی دنیا نے اس بات کو دوسرے ڈھنگ سے لیا۔ خود بیدی بھی اپنے اس عارضی معاشقے کو سچ سمجھ بیٹھے اور اپنی آخری فلم 'آنکھن دیکھی' کی ہیروئن سمن کے عشق میں خود کو لٹا بیٹھے، یہاں تک کہ ان کو اپنی بیوی، بچوں اور گھر بار کی کوئی پرواہ نہیں رہی تھی۔

''بیدی بار بار اس بات کو دہراتے کہ جو تلذذ انھیں سمن کی صحبت میں ملا ہے وہ زندگی بھر کسی دوسری عورت سے نہیں ملا۔ زندگی میں پہلی بار انھوں نے اپنے آپ کو ''پورا مرد'' محسوس کیا ہے۔ گویا سمن اپنے جسم کے توسط سے بیدی کی روح میں اتر گئی تھی۔''26

اس معاشقے کے بارے میں بلونت گارگی نے اپنے تاثرات یوں بیان کیے ہیں:

''بیدی نے اپنی اس محبوبہ کے بارے میں میرے ساتھ 1975 میں بات کی تھی۔ اس کی فوٹو دکھائی تھی۔ وہ ایسی جسمانی اور روحانی لذت بھوگ رہا تھا جو بڑی پر لطف تھی۔ اس سے بالاتر کوئی نشہ نہیں تھا۔''27

ستونت کور بیدی کے رویوں سے پہلے ہی نالاں تھی۔ سمن کی سپردگی دیکھ کر وہ جذبۂ رقابت سے جل کر ایک زخم خوردہ عورت کی طرح جس کی انا اور خودداری کو پاؤں تلے کچل دیا گیا ہو، اس نے بیدی کا جینا حرام کر دیا تھا۔ گھر میں لڑائی جھگڑا، مار پیٹ ہر روز کا معمول بن چکا تھا۔ 1974 میں ستونت کور کو پاگل پن کا عارضہ ہو گیا تھا لیکن علاج کے بعد وہ ٹھیک ہو گئی۔ رام لعل نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ:

''بیوی کے ذہنی توازن کھو بیٹھنے کا سبب انھوں نے مجھے 1974 میں ایک ٹیپ شدہ گفتگو میں یہی بتایا تھا کہ وہ بیدی کے اپنی فلموں کی لڑکیوں سے آزادی سے ملنے جلنے پر شبہ کرنے لگی تھی۔''28

ستونت کور اور بیدی کے دوستوں نے بالخصوص اوپندر ناتھ اشکؔ نے بیچ بچاؤ کی بڑی کوششیں کیں لیکن صلح نہیں ہو پائی۔ آخر فروری 1977 میں جب ستونت کور ممبئی کے ناناوتی اسپتال میں ایمرجنسی وارڈ میں داخل تھیں اور بیدی ان کی مزاج پرسی کو گئے تو دونوں میں زبردست تو تو میں میں ہو گیا۔ ستونت کور نے کہا:

''میں مر رہی ہوں اور آپ کو عیش اڑانے کی پڑی ہے۔''

بیدی چلائے۔

''تو نہ مرتی ہے نہ میرا پیچھا چھوڑتی ہے۔ مرنا چاہتی ہے تو مر۔''

اسی وقت ستونت کور کو دل کا دورہ پڑا اور انھوں نے دیکھتے ہی دیکھتے بیدی کی بانہوں میں جان دے دی۔ اس موت کا بیدی کے معاشقے پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ بیدی جنون کی حد تک سمن سے پیار کرتے تھے۔ اس کے لیے وہ کچھ بھی کر گزرنے کو تیار تھے۔ لہٰذا ستونت کور کی موت کے کچھ ہی دنوں بعد زندگی کی خوشیاں بٹورنے میں از سر نو لگ گئے تھے۔ اس ضمن میں بلونت گارگی لکھتے ہیں:

> ''اپنی بیوی کی موت کے بعد بیدی کئی دن دہاڑیں مار مار کر روتا رہا۔ پھر اس نے اپنی محبوبہ کو 25 ہزار روپے دیے، سونے کی چوڑیاں اور کنگن بنوا دیے۔ بیدی کا پیار صدیوں کے رشتہ کی گانٹھ میں پکا ہو رہا تھا۔ وہ نئے کپڑے سلوا رہا تھا اور زندگی پھر سے خوبصورتی اور پیار کے ساتھ جینے کی تیاری کر رہا تھا۔''29

ستونت کور نے 70 ہزار روپے کے کیش سرٹیفکیٹ اپنی پڑوسن کے پاس چھوڑ رکھے تھے جو ان کی دونوں بیٹیوں کے نام سے تھے اور سخت تاکید کر رکھی تھی کہ یہ روپے کسی بھی حال میں بیدی کو نہ دیے جائیں۔ بیدی کو اس بات سے کافی دھچکا لگا اور وہ متوفیہ ستونت کور کو بے تحاشا گالیاں دینے لگے۔ اس واقعے کے ردعمل کے طور پر وہ سمن کو مٹنگا سے اپنے شیٹھیا سدن والے فلیٹ میں لانے لگے۔ وہ ہر صبح ستونت کور کی تصویر پر پھول مالا چڑھاتے اور رات کو نشے میں دھت اس کے بستر پر سمن کے ساتھ داد عیش دیتے تھے۔

فلم بن گئی تو سمن نے چپکے سے ایک نوجوان لڑکے سے شادی کر لی۔

بیدی نے یہ بات اخبار میں پڑھی تو ان پر بجلی سی ٹوٹ پڑی۔ انھیں سمن کی بے وفائی کا اتنا شدید جھٹکا لگا کہ دنیا انھیں اندھیری معلوم ہونے لگی اور غم سے نڈھال ہو کر انھوں نے خودکشی کرنے کی کوشش کی لیکن دوست احباب نے انھیں ایسا کرنے سے روک دیا اور جان بچ گئی۔ بیدی نے اس بات کی طرف اپنی ایک تحریر میں یوں اشارہ کیا ہے:

> ''آٹھویں منزل سے کود کر خودکشی کرنے کی کوشش کی اور پھر ہنس کر لوٹ آیا۔ مرنا کچھ برا سا لگا۔''30

کچھ مدت گزر گئی۔ ایک دن بلونت گارگی بیدی سے ملے تو انھوں نے دریافت کیا:

''تیرے عشق کا کیا حال ہے؟''

بیدی نے انھیں خاموش کرتے ہوئے کہا:

''وہ مجھ سے اب بھی عشق کرتی ہے۔''31

1947 میں جب ملک آزاد ہونے کے علاوہ مذہب کے نام پر تقسیم ہو گیا اور برصغیر کے دو ٹکڑے کر دیے گئے تو انسان کے اندر حیوانیت عود کر آ گئی تھی۔ انسان اپنے جیسے دوسرے انسانوں کے ساتھ وحشی درندوں کا سا سلوک کرنے لگا تھا۔ تقسیم ہند سے ایک نئی سرحد بن جانے سے ہندو اور مسلمان اپنے پڑوسیوں سے رشتے ناطے توڑ کر بیگانے بلکہ ان کے دشمن اور خون کے پیاسے بن بیٹھے تھے۔ سرحد کے اس پار اور اس پار دونوں جگہوں پر جنگل راج عام ہو گیا تھا۔ گھروں اور دکانوں کو نذر آتش کیا جا رہا تھا اور عورتوں بچوں کو نیزوں پر اچھالا جا رہا تھا۔ ہر طرف سے آگ اور دھواں اٹھ رہا تھا اور شہر کی گلیوں میں خون کے نالے بہہ رہے تھے۔

راجندر سنگھ بیدی شہید گنج ایجی ٹیشن سے جان بچا کر بھاگے تھے۔ لاہور سے کسی طرح بچتے بچاتے اپنے چھوٹے بھائی ہربنس سنگھ کے پاس روپڑ آئے۔ روپڑ سے شملہ آ گئے تھے۔ اس بھاگم بھاگ میں جبکہ ہر سو قتل وغارت اور لوٹ مار کا بازار گرم تھا اور لاہور میں خود ان کے تایا اور دوسرے رشتے دار تہہِ تیغ کر دیے گئے، لیکن پھر بھی بیدی نے ہندوستان میں آ کر نہ تو مسلم مہاجرین کی چھوڑی ہوئی جائیداد سے ہاتھ رنگنے کی کوشش کی اور نہ ہی مسلم فرقہ کے تئیں بغض وعناد کو اپنے دل میں کوئی جگہ دی۔ ان کی کسی بھی طرح کے تعصب سے پاک انسان دوستی ہمیں رہتی دنیا تک انسانیت کا پیغام اور درس دیتی رہے گی۔

واقعہ یہ ہے کہ بیدی ایک روز ہربنس سنگھ کے ساتھ شملہ کے مال روڈ پر جا رہے تھے۔ انھوں نے دیکھا کہ کھلے عام مسلمانوں کی دکانیں لوٹی جا رہی تھیں اور جو چیز بھی کسی کے ہاتھ لگتی تھی وہ اسے لیے بھاگتا جا رہا تھا۔ اس طرح، تمام قیمتی ساز وسامان تو لوٹے جا چکے تھے، لیکن مال روڈ پر ہر طرف کاغذ بکھرے پڑے تھے۔ ہربنس سنگھ کو ایک کاغذ اچھا لگا تو اس نے ازراہِ تجسس ہاتھ میں اٹھا لیا۔ اس پر بیدی برافروختہ ہو گئے۔ کہنے لگے: ''اسے ابھی پھینک دو۔'' ہربنس نے کہا: ''میں نے محض دیکھنے کے لیے اٹھایا تھا۔''

بیدی بولے: ''اسے ہاتھ بھی مت لگا۔''

اسی طرح، ایک دن بیدی اپنے آرٹسٹ دوست ایشور سنگھ کے ساتھ کہیں جارہے تھے تو دیکھا کہ کئی مشتعل، خونریزی پر آمادہ لوگ ایک شخص کو جو بہت دہشت زدہ دکھائی دیتا تھا، نرغے میں لیے کھڑے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ انھوں نے اس بات کی تصدیق کرلی ہے کہ وہ ایک مسلمان ہے۔ بیدی اور ایشور سنگھ کے ہاتھ میں کرپان تھی۔ انھوں نے کہا کہ اسے ہمارے حوالے کردو ہم اسے ٹھکانے لگادیں گے۔ بیدی کے ہاتھ میں برہنہ کرپان دیکھ کر انھوں نے اسے ان کے حوالے کردیا۔ بیدی اسے اپنے ساتھ گھر لائے، اسے کھانا کھلایا، حوصلہ دیا اور حفاظت سے مہاجرین کے کیمپ پہنچادیا۔

اس قسم کا ایک اور واقعہ پیش آیا۔ شملہ میں جس جگہ بیدی مقیم تھے اس کے گراؤنڈ فلور پر ایک مسلم خاندان رہتا تھا۔ فسادات کی وجہ سے یہاں عورتیں بچے اور دو ایک مرد جتنے بھی تھے سبھوں کی جان خطرے میں تھی۔ بلوائیوں نے چاروں طرف سے انھیں گھیر رکھا تھا اور کسی بھی وقت ان پر حملہ ہوسکتا تھا۔ بیدی کو جب یہ خبر ملی تو وہ بہت پریشان ہوئے اور اس کنبے کی عزت وناموس بچانے کی فکر انھیں لاحق ہوگئی۔ یہ بیدی کی بے پناہ انسانی ہمدردی تھی کہ انھوں نے اپنی جان جوکھم میں ڈال کر انھیں بلوائیوں کے گھیرے سے بحفاظت نکال کر محفوظ مقام تک پہنچانے کی ٹھان لی۔ کہتے ہیں کہ کسی کی جان بچانے کی غرض سے اگر جھوٹ بولا جائے تو وہ گناہ میں شمار نہیں ہوتا۔ بیدی نے اپنی انتہائی حاضر دماغی اور ہوشیاری سے کام لیا۔ بیدی کہیں گئے اور وہاں سے چھاؤنی کی نقلی پرمٹ لے کر وہاں دھاوا بول دیا۔ انھیں دیکھ کر بلوائی ایک طرف کو ہوگئے۔ بیدی اس گھر کے اندر داخل ہوئے، اہل خانہ کو اعتماد میں لیا اور انھیں وہاں سے اپنے ساتھ لے کر تیزی سے بھیڑ کو ایک طرف ہٹا کر باہر نکل آئے۔ جتنے بھی بلوائی وہاں کھڑے تھے انھیں پولس کا آدمی سمجھ کر خاموشی سے دیکھتے رہ گئے اور وہ سینہ تانے وہاں سے سبھی اہل خانہ کو لے کر ریلوے اسٹیشن پہنچے۔ ایسے کسمپرسی کے ماحول میں ان بے چاروں کے پاس پیسے بھی نہیں تھے لہٰذا بیدی نے اپنا آخری سو روپے کا نوٹ ان کی طرف ہمدردی کے ساتھ پیش کردیا۔ ان سبھوں کی پرتشکر نگاہیں جھک گئیں۔ لیکن بیدی کو اس فاقہ مستی کے عالم میں بھی اپنا انعام مل گیا۔ اس عمل سے بیدی کو جو قلبی سکون ملا اس کا کوئی بدل نہیں ہوسکتا تھا۔

اسی ہنگامے میں بیدی کو خبر ملی کہ مشہور شاعر حفیظ جالندھری بھی وہیں کہیں شملہ میں پھنسے ہوئے ہیں۔ وہ ان کا سراغ لگانے نکل پڑے اور ان کا پتہ پوچھتے پوچھتے آگے بڑھنے لگے۔

کسی بھی وقت کچھ بھی ہوسکتا تھا۔ ہرطرف موت کا کھیل کھیلا جارہا تھا۔ایسے میں حسنِ اتفاق سے سرعبدالقادر کا لڑکا جوکہ ملٹری میں تھا، اس سے بیدی کی راستے میں ملاقات ہوگئی۔اس کے پاس سرکاری رائفل بھی تھی۔لہٰذا، اسے اپنے ساتھ لے کر بڑی کدوکاوش کے بعد وہ حفیظ جالندھری کو تلاش کرنے میں کامیاب ہوگئے۔انھیں اپنے ساتھ ریلوے اسٹیشن پہنچایا۔ دمِ رخصت ممنونیت سے حفیظ جالندھری آبدیدہ ہوگئے اور فی البدیہہ انھوں نے بیدی کے لیے یہ شعر کہا:

ہم ہی میں تھی کوئی بات یاد تم نہ آسکے
ہم نے تمھیں بھلا دیا تم نہ ہمیں بھلا سکے
(حفیظ جالندھری)

کہتے ہیں اس واقعے کا ذکر بعد میں حفیظ جالندھری نے ریڈیو اسٹیشن لاہور سے ایک نشریہ میں کیا تھا۔32

تقسیم ہند کے بعد شملہ میں فسادات کے دوران مسلمانوں کی مدد کرنے والے یہ وہی بیدی تھے جنھوں نے لاہور میں خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا کہ مسلمان نائی اور کنجڑے نے کس طرح بے دردی سے ایک سکھ نوجوان کو اپنی بربریت کا نشانہ بنایا تھا۔ بیدی کی جگہ کوئی اور شخص ہوتا تو وہ مسلمانوں کی مدد کرنے کے لیے اپنی جان جوکھم میں ہرگز نہیں ڈالتا۔واقعہ یہ تھا کہ:

''بیدی جب اسکول میں پڑھتے تھے اور لاہور کے ڈبی بازار میں رہا کرتے تھے، تو وہاں ایک دن اچانک فرقہ وارانہ فسادات شروع ہوگئے۔ اس علاقے میں مسلمانوں کی اکثریت تھی ......ایک روز وہ اپنے گھر کی کھڑکی میں کھڑے تھے۔انھوں نے دیکھا کہ باہر سڑک پر ایک سکھ چلا آرہا ہے۔اچانک کچھ لوگوں نے اسے نرغے میں لے لیا۔کھیرے بیچنے والا علیم الدین لاٹھی لے کر آگے بڑھا اور اس نے مار مار کر اسے ڈھیر کردیا۔سامنے کی دکان والا حجام اپنا استرہ لے کر بڑھا اور اس نے اس کا سر دھڑ سے جدا کردیا اور پھر اس کی آنکھیں نکال دیں۔ بیدی نے جو اس بربریت کے چشم دید گواہ تھے، خوفزدہ ہوکر چیخنا چاہا لیکن ان کی آواز گلے میں ہی گھٹ کر رہ گئی اور ان کی گویائی جواب دے گئی۔''33

اس طرح راجندر سنگھ بیدی کی انسانی ہمدردی کا واقعہ ظ-انصاری کے ایک مضمون

''بیدی — ایک بے درد کردار نگار'' سے وہاب اشرفی نے اس طرح منقول کی ہے:

''بیس برس پہلے کی بات ہے۔ صبح سویرے میں ان کے پرانے گھر پر بیٹھا چائے پی رہا تھا۔ کھڑکی پر کسی نے دستک دی۔ بیدی دروازہ کھولنے گئے۔ ایک سن رسیدہ شخص اندر آیا۔ بدحواس تھا۔ ہاتھ میں دواؤں اور انجکشنوں کا بل، امداد کا خواستگار۔

''سردار جی! روپیہ نہ دیجئے، دوائیں دلوادیجئے — میرے لڑکے کی حالت۔'' کافی رقم بنتی تھی۔ بیدی نے سر جھکا کر مجھے دیکھا۔ ''چہ کنم؟'' کار نکالی، ہم تینوں چلے، دوا کی ایک دکان، پھر دوسری، پھر تیسری، دوائیں خرید کر اس کے حوالے کیں اور گاڑی کنارے کر کے رونے لگے۔ ہچکی بندھ گئی۔ کچھ دن کے بعد میں نے اوپندر ناتھ اشک سے ایک اتفاقی ملاقات میں یہ واقعہ بیان کیا۔ وہ بولے: ''جس مرض کی وہ دوائیں بتا رہے ہیں آپ، اسی میں بیدی کے باپ کی موت ہوئی تھی۔''34

بیدی کے اندر انسانی ہمدردی غایت درجہ موجود تھی۔ مذکورہ بالا سبھی واقعات سے یہ بات ثابت ہوجاتی ہے۔ اسی طرح، اوپندر ناتھ اشک جوان دنوں بیدی کی تیمارداری کے لیے ممبئی میں مقیم تھے، بیدی کی انسانی ہمدردی کا واقعہ بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ

''بیدی کا پرانا ذاتی نوکر ترلوچن اس کی خدمت اور دیکھ بھال کرتا ہے۔ بیدی نے اس کے نام 20 ہزار روپے بینک میں جمع کرادیا ہے تاکہ 25-30 برس بیدی کی خدمت کرنے کے بعد وہ کوئی چھوٹا موٹا دھندا کر کے آزادانہ طور پر زندگی گزار سکے۔''35

بیدی کا یہ وہ زمانہ تھا جب وہ بہت ہی اذیت ناک علالت سے گزر رہے تھے۔ ان کی بیوی ستونت کور کی موت ہوچکی تھی۔ ان کا بیٹا نریندر بھی داغِ مفارقت دے گیا تھا اور مطلب پرست دوستوں نے بھی ان کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ لیکن ترلوچن تب بھی ان کی خدمت گزاری میں دن رات جٹا رہتا تھا۔ بیدی نے اس کی اس خدمت گزاری کے عوض میں اپنا انسانی ہمدردی کا فریضہ یوں انجام دیا۔

ہندو مائیتھولوجی میں بھوگ ولاس کے بعد بیراگ اوستھا کا دور آتا ہے۔ بیدی کی والدہ

ہندو برہمن اور والد سکھ تھے لہٰذا سکھوں کے یہاں گرہست جیون میں ہی رہ کر جدو جہد حیات کا میدان سر کرنا ہوتا ہے۔ کہتے ہیں: گرہست جیون سے بڑا کوئی آشرم نہیں ہوتا۔ بیدی نے بھی زندگی کی حقیقتوں کا ڈٹ کر مقابلہ کیا، کبھی ہار نہیں مانی اور نہ ہی کبھی زندگی سے فرار حاصل کرنے کی کوشش کی۔ سمن، جس پر وہ اپنی بیوی ستونت کور سے بھی زیادہ جان چھڑکتے تھے، جب وہ دغا دے گئی تب بھی انھوں نے خودکشی کے سرکش جذبے پر زندگی کے جیتے دھڑکتے پلوں کو فوقیت دی تھی۔ بیدی کسی بھی کام کو انجام دینے سے پہلے سوچتے تھے، کام کے دوران بھی سوچتے تھے اور کام کے انجام دینے کے بعد بھی اس پر غور وخوض کرتے رہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے خودکشی کے ارادے سے کسی عمارت کی آٹھویں منزل سے چھلانگ لگانے کے ارادے کو ترک کر کے ایک بار پھر زندگی جینے کا ارادہ کر لیا تھا۔

''آٹھویں منزل سے کود کر خودکشی کرنے کی کوشش کی اور پھر ہنس کر لوٹ آیا۔ مرنا کچھ برا سا لگا۔''36

بیدی کو مرنا پسند نہیں تھا۔ کسی کو بھی پسند نہیں ہوتا، لیکن جس قدر بیدی کے اندر جینے کی ہمک اور للک تھی اتنی بہت کم لوگوں میں ہوتی ہے۔ یہ بات دگر ہے کہ قدرت نے انھیں زندہ دلی سے جینے کا موقع نہیں دیا۔ والدہ اکثر بیمار رہتی تھیں۔ والد کی موت بیماری سے ہوئی۔ بیوی اسپتال میں مریں اور بیٹے کی موت از حد شراب نوشی کی وجہ سے قبل از وقت واقع ہوگئی۔ ایک کلرک کی مکمل زندگی ہماری آنکھوں کے سامنے بکھری پڑی ہے۔ بیدی کوئی ایتھلیٹ نہیں تھے۔ کسی شاہی خاندان سے ان کا سلسلۂ نسب نہیں ملتا تھا، نہ ورثے میں کوئی بڑی جائیداد ملی تھی۔ کنبہ بڑا تھا اور کمانے والا ایک شخص۔ شریف النفس، منکسر المزاج اور سچے انسان دوست آدمی کی زندگی کا سامنا دکھ سے ہوتا ہے۔ زندگی بھر وہ دکھ درد کے سمندر میں کبھی ڈوبتا کبھی ابھرتا رہتا ہے اور زندگی کے اپنے آخری ایام میں بھی وہ دکھ درد میں ہی زندگی بسر کرتا ہے۔ بیدی کو قدرت نے اس قدر حساس اور زود طبع بنایا تھا کہ ہلکی سی بات بھی انھیں شدید اور گہرے طور سے متاثر کر جاتی تھی۔

ممبئی کی مایا نگری کی ابتدا کذب بیانی سے ہوتی ہے۔ ممبئی صوفی سنتوں کی نگری نہیں ہے۔ بیدی صوفی منش اور سچے فنکار تھے۔ وہ اپنے فن کے معاملات میں کسی سے کوئی سمجھوتہ نہیں کر سکتے تھے جبکہ فلمی دنیا میں کذب وریا کاری اور Medeocracy سے بڑی دولت اکٹھی کی جا سکتی ہے۔ بیدی یہ نہیں چاہتے تھے۔ انھوں نے ''دستک'' کی کامیابی سے ثابت کر دیا تھا کہ خالص ادبی انداز

سےOff beat فلم بنا کر بھی نیشنل ایوارڈ حاصل کیا جا سکتا ہے، لیکن دوسری طرف یہ بھی حقیقت اپنی جگہ قائم تھی کہ Block buster فلم بنانے کے لیے مسالے کی ضرورت ہے۔ باکس آفس اور پوسٹ آفس میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ یہاں فلم بینوں کو حقیقت پسندانہ کہانی نہیں چاہیئے ہوتی ہے بلکہ یہاں حقیقی زندگی سے فرار حاصل کرنے کے لیے خواہ وہ تین گھنٹے کے لیے ہی سہی آتے ہیں۔ فلم ساز انھیں سبز باغ دکھا کر ان کے حسین سپنوں اور تخیل کی غذا فراہم کرتے ہیں۔ اس تصوراتی سطح پر ہی فلم بین اپنے ناآسودہ خیالوں اور آرزوؤں کی تکمیل کر لیتے ہیں۔ بیدی ان باتوں سے متفق نہیں تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ ایک زبردست کامیاب فلم بنا کر اس مصنوعی دنیا سے کنارہ کشی اختیار کر لیں گے اور ادب کی خدمت کریں گے۔ لیکن ان کی یہ خواہش کبھی پوری نہیں ہو سکی۔ یہ حسرت ان کے سینے میں گھٹ کر رہ گئی۔ جس طرح پریم چند کے ناول ''گئودان'' کا ہیرو ہوری گئودان کی حسرت لیے اس دنیا سے چل بستا ہے، ٹھیک اسی طرح بیدی ایک بہترین فلم بنانے اور بہت ہی اچھا کچھ لکھنے کا آنکھوں میں خواب لیے اس دنیا سے چل بسے۔ واقعہ یہ ہے کہ دنیا نے انھیں ان کاموں کے لیے کبھی فرصت ہی نہیں دی۔ وہ ممبئی کے مایا جال میں الجھتے چلے گئے۔ دنوں دن ان کی پریشانیاں بڑھتی چلی گئیں۔ ایک بیماری ابھی پوری طرح سے ختم نہیں ہوئی تھی کہ دوسری نے بیدی کو آلیا۔ اسی طرح وہ گھر بار، رشتہ دار اور کاروبار کے حصار میں مسلسل جکڑتے چلے گئے اور بالآخر، بے دست و پا ہو کر بے سروسامانی کے عالم میں بستر علالت کو اپنا ٹھکانہ بنا لیا۔ پھر ایک دن دنیا نے دیکھا یہی بستر علالت ان کے لیے بستر مرگ ثابت ہوا۔

صحت کے معاملے میں بیدی کو ممبئی جیسے ساحلی شہر کی آب و ہوا راس نہیں آئی تھی، لیکن ہندوستان بھر کے فنکاروں اور ادیبوں کی آرزوؤں اور تمناؤں کا مرکز بھی یہی شہر تھا۔ بیدی بہرحال اس شہر میں رہ کر فلموں کے لیے کام کرنا چاہتے تھے۔ ادب میں پیسے نہیں تھے لیکن فلموں میں مقابلہ آرائی بہت تھی۔ فلم سازی میں لاگت بہت آتی تھی۔ بیدی نے اپنی فلم 'آنکھن دیکھی' کے لیے قرض بھی لیے تھے۔ ان کی اس سے قبل کی فلمیں باکس آفس پر ہٹ نہیں ہو پائی تھیں، لہٰذا وہ مزید مقروض ہوتے چلے گئے تھے۔ ان کا ہونہار بیٹا جسے فلم سازی کی اچھی مہارت تھی اس کے مشورے سے انھوں نے فلم ''پھاگن'' بنائی تھی۔ وہ پٹ چکی تھی۔ اب ان کا یہی بیٹا نریندر کثرت شراب نوشی کی وجہ سے جوانی میں ہی انھیں داغِ مفارقت دے گیا تھا۔ بعد ازاں، ان کی بیوی ستونت کور کا دماغی توازن بگڑنے سے انتقال ہو گیا۔ ان پریشان کن حالات میں بیدی کی ذہنی اور

جسمانی صحت بری طرح سے متاثر ہو رہی تھی۔ ان کے گردے متاثر ہو چکے تھے۔ نظام ہاضمہ کی خرابی اور معدے میں تیزابیت بڑھ گئی تھی۔ پان اور تمباکو کے زیادہ استعمال سے منہ کے کینسر کے آثار نمایاں ہو گئے تھے۔ انھیں ذیابیطس کے ساتھ ساتھ ہائی بلڈ پریشر کا بھی عارضہ لاحق ہو گیا تھا۔ ذیابیطس کے مریض کا آپریشن کرنا بہت ہی خطرناک ہوتا ہے اور ان کے زخم بھی جلدی نہیں بھرتے۔ بیدی بھی اس خطرناک مرض میں مبتلا تھے۔ اس کے علاوہ بلڈ پریشر میں جسمانی حرارت میں ایک دم سے تیز اتار چڑھاؤ آ جانے سے فالج ہونے کا خدشہ رہتا ہے۔ بیدی کو اس مرض نے بھی اپنا شکار بنایا تھا۔ اس کی وجہ سے زبان کی حرکت و عمل میں دقت ہوتی تھی نتیجتاً جب وہ بات کرتے تھے تو اس میں لکنت کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی تھی۔ ان کا دایاں ہاتھ، دایاں پاؤں اور دائیں آنکھ بری طرح سے متاثر ہوئے تھے۔ کچھ عرصے تک اس کے زیر اثر وہ دائیں آنکھ سے ٹھیک سے دیکھ نہیں پاتے تھے۔ انھیں Rectum کا کینسر ہو گیا تھا۔ یہ سب کی سب بیماریاں ایسی تھیں جو انسان کے ضعیف ہونے کا انتظار کرتی رہتی ہیں۔ بوڑھاپے میں یہ بیماریاں ایک کے بعد دیگرے نمودار ہوتی چلی جاتی ہیں۔ زندگی ایک عذاب بن کر رہ جاتی ہے۔ ڈاکٹر اور حکیم بھی دوا تجویز کرنے سے قاصر ہو جاتے ہیں کیونکہ کسی ایک دوا سے اگر ایک مرض ٹھیک ہو سکتا ہے تو دوسرے امراض میں شدت آ جاتی ہے۔ یہ صورت حال بالخصوص اس وقت پیدا ہو گئی تھی جب ان پر 1978 میں فالج گرا اور اس کے بعد مسلسل ان کی طبیعت خراب ہوتی چلی گئی۔ وہ بے بس ہو کر اپنی بیماری کے ٹھیک ہونے کے انتظار میں مزید کمزور ہوتے چلے گئے۔ ان کے اندر قوت ارادی اور ہمت بہت تھی۔ انھیں محسوس ہوتا تھا کہ وہ ضرور صحت یاب ہو جائیں گے اور تب کچھ بہتر کر کے دکھائیں گے۔ لیکن زندگی اور موت کی جنگ میں ہر پل ہر لمحہ زندگی بازی ہارتی جا رہی تھی۔

سب سے پہلے بیدی جب کشمیر میں اسٹیشن ڈائریکٹر کے عہدے پر فائز تھے ذمہ داریاں اس قدر زیادہ تھیں کہ انھیں 34-33 برس کی عمر میں ہی ہائی بلڈ پریشر کا عارضہ لاحق ہو گیا۔ بیدی بہت ہی حساس طبع تو تھے ہی جسمانی طور پر بھی وہ بہت حساس واقع ہوئے تھے۔ اتنی چھوٹی عمر میں انھیں لقوہ مار گیا جس سے ان کا منھ ٹیڑھا ہو گیا تھا۔ ہائی بلڈ پریشر کی وجہ سے ناک کی نسیں پھٹ گئی تھیں اور نکسیر پھوٹ نکلا تھا۔ اوپندر ناتھ اشکؔ نے ان باتوں کا ذکر اکثر اپنے خطوط میں کیا ہے۔ یہ چیزیں انھیں ورثے میں بھی ملی تھیں۔ ان کے والدین بھی اکثر و بیشتر کسی نہ کسی مذکورہ مرض میں مبتلا رہتے تھے۔ عمر کے ساتھ ساتھ بیدی میں بھی بیماریاں جڑ پکڑ رہی تھیں۔

کچھ بیماریاں آب وہوا کی دین ہوتی ہیں، کچھ بدپرہیزی کے سبب گھر کر جاتی ہیں۔ مثلاً بیدی جب ممبئی پہنچے تو ساحلی شہر کی مرطوب آب وہوا نے انھیں بے چین کر دیا تھا۔ کشمیر جنت نشان سے نکل کر ممبئی شہر کی آلودگی بھری زندگی، وہاں کے رہن سہن، کھان پان اور تمباکو وشراب نوشی نے انھیں پریشان کر رکھا تھا۔ اس پر مستزاد یہ تھا کہ ممبئی تب بھی رات میں جاگتی تھی، دن چڑھے تک لوگ بستر استراحت پر آرام فرمانے کے عادی ہوتے تھے۔ ان سبھی عوامل نے مل کر بیدی کی صحت کو زیر کر دیا تھا۔ انھوں نے 1951 میں اشک کو خط میں لکھا تھا:

> ''میرا ایک گردہ ماؤف ہو چکا ہے۔ جس روز مجھے پہلا حملہ ہوا تھا گھر کے سب لوگ میری جان سے ہاتھ دھو چکے تھے لیکن ایکا ایکی ٹھیک ہو گیا۔ پچھلے آٹھ مہینے سے یہ حالت ہے کہ ایک مقررہ میعاد کے بعد درد ہوتا ہے اور پھر میں کسی کام کا نہیں رہتا۔ وہ چیز جسے تم فرائض شوہری کہتے ہو، کب کے ادا ہونے بند ہو گئے ہیں لیکن ایک احساسِ شکست دامن گیر رہتا ہے۔''

یہاں آنے پر پہلی بیماری جو دامن گیر ہوتی ہے وہ مرطوب آب وہوا کی وجہ سے ریاحی تکلیف ہے۔ پیٹ میں ہر وقت ہوا رہتی ہے۔ ایک دفعہ تو یہ تکلیف بھی اتنی بڑھ گئی کہ پان تک ہضم ہونا بند ہو گیا۔ مشکل سے اس پر قدرت پائی کہ اسٹوڈیو کی گندی خوراک اور بے احتیاطی، جو میری طبیعت کا خاصہ بن چکی تھی، گردے کی تکلیف کی صورت میں ظاہر ہوئی اور اب یہ عالم ہے کہ اسٹوڈیو میں اپنا پانی لے کر جاتا ہوں، بھولے سے بھی باہر کچھ نہیں کھاتا۔''37

بیدی کی صحت جب متواتر خراب رہنے لگی تو 1954 میں کچھ دنوں کے لیے وہ کھنڈالہ منتقل ہو گئے تھے تاکہ آب وہوا بدل سکے اور تقریباً ایک ہفتہ کے عارضی قیام کے بعد وہ وہاں سے واپس آنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس ستانے لگا تھا کہ اگر وہ مسلسل ممبئی میں رہیں گے تو جلد ہی بوڑھے اور بیمار ہو جائیں گے۔ اسی طرح 1964 میں جب ان پر لقوے کا حملہ ہوا تو وہ بالکل بھی گھبرائے نہیں بلکہ ان کے اندر خوداعتمادی اور قوت ارادی غایت درجہ موجود تھی جس کا ثمرہ تھا کہ وہ پھر سے صحت یاب ہو گئے۔ اس ضمن میں انھوں نے رام لعل کے نام اپنے ایک خط میں اس واقعہ کو یوں بیان کیا ہے:

''ایک مضحکہ خیز بیماری مول لے لی جسے لقوہ کہتے ہیں۔ بال بال بچا ورنہ ایک آنکھ کی

بینائی جاتی رہی تھی۔ آنکھ تھوڑا بھینچ بھی گئی اور کچھ دیر کے لیے ان لوگوں میں شامل ہو گیا جو بات آپ سے کرتے ہیں اور بظاہر دیکھتے کہیں اور ہیں۔ علاج معالجے کے علاوہ ہر بات پر ہنس دینے کی عادت نے بچالیا۔ ایک تسلی تھی کہ پہلے ہی یوسف نہ تھے اس لیے کسی یعقوب کے گریے کا سوال پیدا نہ ہوتا تھا۔ سامنے کوئی خوش شکل نظر آتا تو ہم خوش خصال ہو جاتے ؎

ایک ہم ہیں کہ لیا اپنی ہی صورت کو بگاڑ
ایک وہ ہیں جنہیں تصویر بنا آتی ہے

گویا بازی اپنے ہاتھ میں ہے۔ اب میں 90 فیصدی ٹھیک ہوں لیکن پٹھوں کو اب تک بہکنے کی عادت ہے۔ شاید پٹھے ایسا ہی کرتے ہیں۔''38

اس خط کے ٹھیک دو برس بعد رام لعل کو انھوں نے اپنے دوسرے خط سے باور کرایا کہ اب وہ بالکل تندرست ہیں۔ صرف دائیں ہاتھ کے جوڑ میں Rheumatic اثر رہ جانے کی وجہ سے لکھنے میں دشواری ہوتی ہے۔ لیکن انھیں اس کا بھی دکھ نہیں تھا کیونکہ سوچتے تھے کہ لکھنے کا کیا فائدہ؟ آگے اپنے اسی خط میں استہزا سے لکھتے ہیں کہ آخر فائدے سے بھی کیا فائدہ؟ غرض یہ کہ انھوں نے اپنی ناکامیوں سے بھی کام لیا اور اپنی غیر صحت مندی کو کبھی اپنی راہ میں حائل ہونے نہیں دیا۔ اس حالت سے بھی مغلوب نہیں ہوئے بلکہ زندگی کے رنگ کو بخوشی قبول کیا۔

بلونت گارگی ایک بار راجندر سنگھ بیدی سے ملنے کے لیے ان کے گھر پہنچے، انھیں معلوم تھا کہ بیدی ایک لمبے عرصے سے بستر علالت پر ہیں، لہٰذا مزاج پرسی کے طور پر جب بیدی سے حال چال دریافت کیا تو بیدی نے جن الفاظ میں ان سے گفتگو کی اس کی ایک جھلک یہاں منقول ہے:

''شیشے میں مجھے اپنا چہرہ ٹیڑھا لگتا ہے۔ آج میں نے ٹیڑھا شیشہ پکڑا تا کہ سیدھا چہرہ نظر آئے۔''39

انھوں نے آگے لکھا ہے کہ بیدی اپنے چہرے سے بیزار ہو گیا ہے۔ اسے اپنے چہرے سے نفرت ہو گئی ہے۔ وہ کئی کئی گھنٹے شیشے کے آگے کھڑا اپنا چہرہ دیکھتا رہتا ہے اور نقشوں کو توڑ مروڑ کر شیشے میں سیدھا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ گارگی نے آگے لکھا ہے:

''بیدی نے ہنس کر کہا: ؎

ایک ہم ہیں کہ لیا اپنی ہی صورت کو بگاڑ

ایک وہ ہیں جنہیں تصویر بنا آتی ہے
اور پھر وہ ہنسا ٹیڑھی ٹیڑھی ہنسی۔'' 40

یہ اس زمانے کی بات ہے جب بیدی کی بیوی ستونت کور باحیات تھیں اور ان کی بھی حالت کچھ بہتر نہ تھی۔ یہ بیدی کے معاشقے کا بھی دور تھا۔ بیدی اور ستونت کور دونوں ہی اپنی گرہست زندگی کے سکھ چین تج کر غم وغصے کی آگ میں جی رہے اور ایک دوسرے کو جلا رہے تھے۔ بیدی کی منظور نظر ''آنکھن دیکھی'' کی ہیروئن سمن اس صورت حال کا پورا پورا فائدہ اٹھاتی ہوئی ان کی نجی زندگی کی آگ میں گھی ڈالنے کا کام بہت ہوشیاری سے انجام دے رہی تھی۔ اسی اثنا 1977 میں ستونت کور کا انتقال ہو گیا۔ بیدی دھاڑیں مار مار کر روئے اور پھر چپ ہو گئے۔ سمن کے لیے گہنے پاتے بنوائے اور خوش رہنے کی کوشش کرنے لگے۔ تاہم سمن اگلے ہی برس 1978 میں فلم ''آنکھن دیکھی'' کے ریلیز ہوتے ہی بیدی سے دغا کر گئی اور ایک دوسرے نوجوان کے ساتھ بیاہ رچا کر ان کی زندگی کی اداسیوں اور تنہائیوں سے دور نکل گئی۔ بیدی پر اس واقعہ کا اتنا زبردست اثر ہوا کہ وہ خودکشی پر آمادہ ہو گئے لیکن دوستوں کے سمجھانے بجھانے پر انھوں نے ارادہ ترک کر دیا۔ لیکن اس سے اتنا منفی اثر پڑا کہ اس کے چھ سات مہینے بعد ہی وہ ایک بار پھر فالج کے شکار ہو گئے۔ فالج کا حملہ زبردست تھا جس نے بیدی کو اندر سے توڑ کر رکھ دیا تھا۔ اس واقعہ کو قلم بند کرتے ہوئے ان کے ایک دوست ظ-انصاری نے لکھا ہے:

> ''بیدی باہر ہی ایک آرام کرسی پر تکیوں کے سہارے آدھے بیٹھے آدھے لیٹے تھے۔ کچھ کچھ پہچان کر گردن کے ہلکے سے اشارے سے انھوں نے پاس بیٹھنے کے لیے کہا۔ ان کے منہ کے قریب میں نے کان لگایا۔ وہ بول رہے تھے۔ ٹوٹے پھوٹے لفظوں میں خدا جانے وہ کیا کہہ رہے تھے۔ صرف ایک لفظ ''اچھا'' سمجھ میں آیا۔ جو حالت دیکھی نہیں جاتی تھی اس پر یقین کرنے کو جی نہ چاہا۔ ڈوبے ہوئے دل سے میں واپس آیا۔'' 41

اس واقعے کے دو برس بعد یعنی 1980 میں ''پریم چند صد سالہ جشن'' کے سلسلے میں راجندر سنگھ بیدی کو اوپندر ناتھ اشکؔ نے دیکھا تو انھیں بہت افسوس ہوا۔ حالانکہ بیدی وہاں اپنا افسانہ سنانے گئے تھے، لیکن بہت کوششوں کے باوجود ان کی زبان سے ایک بھی لفظ ادا نہیں

ہو سکا۔ اسٹیج پر بیٹھے تھے۔ اس منظر کو قلم بند کرتے ہوئے اشکؔ نے لکھا ہے:

''بیدی نہ صرف اپنی داڑھی تراشتا تھا بلکہ بڑی صفائی سے کالی پنسل کی مدد سے کچھ بالوں کو کالا کر لیتا تھا۔ لیکن اکاڈمی کے منچ پر کرسی پر ڈھیلے سے کھوئے بیٹھے جس بیدی کو میں نے دیکھا میرے دل کو بہت دھکا لگا۔ اس کی داڑھی کے بال برف سے سفید تھے اور نہ وہ تراشے تھے نہ ٹھاٹھے یا فکسو سے کسے تھے، کافی بڑھ گئے تھے اور اس کی آنکھوں میں کچھ عجیب سے کھوئے پن کا احساس جھلکتا تھا۔'' 42

1980 ہی کا واقعہ ہے جب ''انڈو پاک اردو افسانہ'' جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی میں منعقد ہوا تو اس وقت بیدی بھی وہاں موجود تھے، لیکن فالج کے اثرات نے انھیں نڈھال اور بے جان سا کر دیا تھا، حتیٰ کہ وہ اپنا مقالہ خود سے پڑھ نہیں سکتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ اس مقالہ کو باقر مہدی نے قارئین کے سامنے پڑھا۔ مہدی کے دوست رام لعل بھی وہاں موجود تھے۔ بیدی دوا کی گولیاں پانی سے نگلنا چاہتے تھے لیکن پانی کا گلاس ہمہ دست نہ ہونے کی وجہ سے وہ دونوں باتھ روم کے واش بیسن کے قریب پہنچے۔ رام لعل نے اپنے دونوں ہاتھوں میں پانی بھر کر بیدی کے منہ میں ڈالا تب وہ دوا کی گولی نگل پائے۔ اس واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے رام لعل نے ان کی بے بسی کا منظر یوں بیان کیا ہے:

> ''ان لمحوں میں انھوں نے میری طرف جس بے بسی اور ممنونیت سے تاکا تھا۔ اس کیفیت کو میں کبھی بھول نہیں سکوں گا۔ مجھے یہ بھی محسوس ہوا تھا کہ ہم اب اس بیدی کو کھو چکے ہیں جو ہمارے لیے ایک تخلیقی قوت بنا ہوا تھا۔'' 43

بیدی کی حالت اب پہلے جیسی نہیں رہی تھی۔ وہ کھوئے کھوئے سے رہنے لگے تھے۔ فالج زدہ جسم کے ساتھ ساتھ ذہنی طور پر بھی وہ ضعف کا شکار معلوم ہوتے تھے۔ کسی کو پہچاننے میں دقت ہوتی تھی۔ کسی کی بات سمجھنے میں انھیں دقت ہوتی تھی۔ اپنی بات کسی سے کہہ نہیں پاتے تھے۔ جس طرف دیکھتے بس دیکھے چلے جاتے تھے جیسے کوئی خلا میں خالی خالی نظروں سے دیکھ رہا ہو۔ اپنے ماحول سے بیگانہ اور خود سے بھی بے خبر اپنی زندگی کے لکھے کو پورا کر رہے تھے۔ پہلی سی نہ اب وہ بذلہ سنجی تھی نہ حاضر جوابی، اعضاء بے حس و حرکت، آنکھوں میں وہ پہلی سی ذہانت باقی تھی نہ چہرے پہ وہ بشاشت رہ گئی تھی۔

بیدی محفل میں جب کبھی جاتے تو وہ خاموشی سے سبھوں کو سنتے لیکن اظہار خیال کرنا چاہتے تو زبان ساتھ نہیں دیتی تھی۔ انھوں نے اپنی اس مجبوری کو بمشکل تمام ان الفاظ میں بیان کیا تھا:

''مجھ سے جملے بنتے نہیں ہیں۔ بیچ ہی میں کہیں رک جاتے ہیں۔ کبھی کوئی لفظ صحیح نہیں ملتا۔ اور کبھی خیال ادھورا رہ جاتا ہے۔ شعر سنتا ہوں۔ داد دینے کو جی چاہتا ہے لیکن صرف گردن ہلا کر چپ ہو جاتا ہوں اور شاعر سمجھتا ہے کہ شعر میں نے سمجھا نہیں۔''44

ایک سال بعد یعنی 1981 میں ان کی ایک آنکھ کا آپریشن ہوا لیکن وہ ذیابیطس کے مریض تھے۔ ہائی بلڈ پریشر بھی انھیں تھا، لہٰذا ان دونامراد بیماریوں جن کی وجہ سے عموماً آپریشن بالخصوص آنکھ کا آپریشن کامیاب نہیں ہو پاتا ہے۔ بیدی کی آنکھ کے آپریشن کا بھی یہی حشر ہوا۔ اب وہ اس آنکھ سے دیکھ نہیں پاتے تھے۔ دائیں ٹانگ میں ٹیڑھا پن آ گیا تھا اور دائیں طرف کا دماغ بھی فالج سے متاثر ہوا تھا جس کا انجام یہ ہوا کہ دماغ نے بھی اپنا مقررہ وظیفہ انجام دینا بند کر دیا تھا۔ ایسے عالم میں بیدی ممبئی سے جا کر اپنی بیٹی ہرمندر کور کے یہاں جبل پور میں قیام پذیر ہو گئے تھے۔ جہاں ان کے داماد کرنل کنول جیت سنگھ نے ان کی حسب مقدور خدمت کی۔ ان کے بیان کے مطابق مذکورہ تمام مصائب کے باوجود بیدی نے ہمت نہیں ہاری تھی۔ ان کے اندر اس وقت تک جینے کا حوصلہ موجود تھا۔

یادداشت بہت زیادہ کمزور ہو جانے کے بعد راجندر سنگھ بیدی بقول وارث علوی، حیات اللہ انصاری تک کا نام بھول جاتے تھے، جبکہ ان کے ناول ''لہو کے پھول'' کی چاروں جلدیں وہ پڑھ چکے تھے۔ اسی طرح بیدی کے دوست بلونت گارگی نے لکھا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی جنہیں غالبؔ کا آدھا دیوان یاد تھا، نے فلم ''مرزا غالب'' کے تمام مکالمے لکھے تھے۔ مرزا غالبؔ بیدی کا محبوب شاعر تھا، لیکن ایک وقت ایسا بھی ان کی زندگی میں آیا کہ انھیں بہت زیادہ یاد دلانے کے بعد بھی اردو کے سب سے عظیم شاعر مرزا غالبؔ کا نام یاد نہ آیا جس کا کہ بیدی اپنی گفتگو میں خود ہی حوالہ دینا چاہ رہے تھے۔

ڈاکٹروں نے بیدی کو ساحل سمندر پر ٹہلنے کا مشورہ دیا تھا، لہٰذا ایک شام جب بیدی بلونت گارگی کے ہمراہ 'جوہو' کی نرم اور ٹھنڈی ریت پر چہل قدمی کر رہے تھے تو وہاں کی تمام رونقیں دیکھنے کے بعد بیدی نے گارگی سے سوال کیا تھا:

''یہاں اتنی خلقت چلتی جاتی ہے۔ان میں میں بڈھا لنگڑا تا ہوا چل رہا ہوں۔کیا ان لوگوں کو معلوم ہے کہ یہ لنگڑا بڈھا راجندر سنگھ بیدی ہے—— اردو کا بڑا ادیب، فلم میکر جس کے پیچھے ریحانہ سلطان اور وحیدہ رحمان گھومتی تھیں، جس کو دلیپ کمار سلام کرتا تھا اور راج کپور جھک کر ملتا تھا؟ کیا ان کو پتہ ہے کہ میں راجندر سنگھ بیدی ہوں...؟''45

انسان کی ہستی فنا کے درپے ہوتی ہے تاہم جینے کی حسرت کبھی مرتی نہیں ہے۔ بلکہ جواں ہوتی جاتی، بیدی بھی یہی سوچتے ہوں گے: ؎

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انساں نکلتے ہیں

راجندر سنگھ بیدی پر فالج کا بہت برا اثر پڑا تھا۔ایک آنکھ، ایک ٹانگ اور ایک ہاتھ سے وہ معذور ہو چکے تھے اور دماغ کا ایک حصہ بھی اپنے وظائف کی ادائیگی کے قابل نہیں رہا تھا۔ وہ دن رات کمرے میں مقید رہنے کی وجہ سے زندگی سے بیزار اور اپنی معذوری سے تنگ آ کر خود کو ختم کر لینا چاہتے تھے۔ایسے ہی کسی دن بلونت گارگی ان سے ملنے چلے آئے تو بیدی نے انھیں سینے سے لگالیا اور کہا:

''شکر ہے! تو آ گیا۔اب مجھے کوئی بھی ملنے کے لیے نہیں آتا۔ دن بہت مشکل سے کٹتا ہے۔تمام دن انتظار کرتا رہتا ہوں۔''

''کس کا؟'' میں نے پوچھا۔

''کسی کا بھی نہیں اور ہر ایک کا...... بڑی حیرانی کی بات ہے آج مجھے دو تاریں آئیں— ایک مبارک باد کی، ایک ماتم کی......ایک میں لکھا تھا: میرا سالا مر گیا ہے۔ بے حد شراب پیتا تھا۔ میری بیوی نے اس کے شبہ پر مجھے کئی بار گالیاں نکالیں، دوسرا تار—— میرا دو ہتا جنما۔تھا میں نانا......نہ نہ کرتا ہوا نانا بن گیا ہوں۔''

وہ ہنسنے لگا اس کے چہرے پر پرانے بیدی کی ہلکی سی جھلک آئی جو لطیفوں کا بادشاہ تھا...... وہ بولا: ''مجھے لوگ بھول گئے ہیں۔ دراصل میں زندہ نہیں مر گیا ہوں۔ جی کرتا ہے اپنے آپ کو ختم کر لوں۔اس کمرے میں قید ہوں۔بس کسی دن میں اس کھڑکی میں سے اڑ جاؤں گا۔'' 46

راجندر سنگھ بیدی اپنی بیوی ستونت کور کی موت جھیل چکے تھے، لیکن اپنے جواں سال بیٹے نریندر کی موت (1982) نے انھیں اندر سے چکنا چور کر ڈالا تھا۔ بیوی کی موت اور بیٹیوں کی شادی کے بعد نریندر نے انتہائی دردمندی کے ساتھ والد کی خدمت کی تھی۔ ان کے علاج معالجے اور بذات خود تیمارداری میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی تھی۔ وہ ان کے علاج میں بے دریغ روپے خرچ کر رہا تھا۔ ان سب کے باوجود اپنی ہی بری لت کا وہ شکار ہو گیا۔ از حد شراب نوشی نے اسے قبل از وقت موت کے گھاٹ اتار دیا۔ حرکت قلب بند ہو جانے کی وجہ سے آناً فاناً نریندر کی موت ہو گئی۔ بیٹے کی موت سے ایک نیک دل باپ یتیم ہو گیا۔ اب ان کا کوئی پرسان حال نہ رہا اور زندگی بھاری ہو گئی۔

بیدی کی یہ آخری خواہش تھی کہ وہ ایک ایسی کامیاب فلم بنائیں گے جس سے بہت پیسے آجائیں اور وہ فلم انڈسٹری چھوڑ کے ادب کی خدمت کریں۔ بمشکل تمام انھوں نے ایک فلم ''آنکھن دیکھی'' بنائی تھی، لیکن اس فلم سازی میں انھیں زمین گروی رکھنا پڑی تھی۔ فلم جب بن گئی تو اسے بیچ نہ پائے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ قرض کے پیسے سود سمیت سرکار کو واپس کرنے تھے۔ یہ غم انھیں اندر سے کھاتا جا رہا تھا کہ قرض کیونکر چکتا ہوگا۔ آخر کار، نہ فلم بکی، نہ قرض اترا اور نہ ہی زمین چھڑائی جا سکی۔ اس ضمن میں گارگی نے لکھا ہے کہ بیدی نے اس پر کس طرح اپنی بھڑاس نکالی تھی:

''میں نے فلم بنائی اچھوتوں پر — زمین رہن رکھ دی۔ اب سرکار کہتی ہے میں رقم واپس کر دوں۔ میں دہلی کے چکر کاٹ کاٹ کر بیمار ہو گیا۔ فلم کے دس ڈبوں کو صندوق میں اٹھائے پھرتا ہوں، جیسے کوئی مردے کا تابوت اٹھائے۔ میں بھی تو اس فلم جیسا ہی ہوں۔ میں نے؟ سرکار کا میرے حساب سے پچاس ساٹھ ہزار روپے دینا تھا۔ میں نے کہا: یہ فلم لے لو، یہ تمہارے لیے ہی بنائی ہے۔ کہیں ریلیز نہیں ہوئی ہے۔ دو چار سال میں سود در سود ڈال کر ڈیڑھ لاکھ روپے ہو گیا۔ اب پونے پانچ لاکھ بنائے بیٹھی ہے سرکار۔ کیسے اتاروں گا یہ روپے؟ میں زمین چھڑا کر ہی رہوں گا۔ میں تب تک نہیں مروں گا جب تک زمین نہ چھڑا لوں......''47

آخر آخر میں بیدی بہت نحیف و نزار ہو چکے تھے۔ دو آپریشنوں نے انھیں مزید کمزور کر دیا تھا۔ ایک سینے کا اور دوسرا پیٹ کا۔ بول و براز کے اخراج کے لیے ناف کے نیچے سے نلی لگا کر ایک تھیلی لٹکا دی گئی تھی۔ اوپندر ناتھ اشک نے آخری دنوں میں ان کی بڑی مدد کی تھی۔ بیدی کو جب مسلسل بخار رہنے لگا تو انھیں 'سینٹ زیویئرسلور کلینک' میں داخل کرا دیا گیا۔ بیدی کے

چھوٹے بھائی ہربنس اوران کی بیوی بھی وہاں موجود تھیں۔ بیدی سارا سارا دن چپ چاپ اپنے بستر پرآنکھیں بند کیے لیٹے رہتے تھے۔ان کے اعضاء معطل ہو چکے تھے۔

بیدی کی آخری خواہش جسے انھوں نے 1983 کے ایک انٹرویو میں پاکستان کے ادیب احمد سلیم جو کہ بیدی کے پنجابی دوست سکھ بیر کے ہمراہ آئے تھے، سے ظاہر کی تھی، وہ کچھ یوں تھی:

> ''میرا خیال ہے، میں لکھوں گا۔ اگر اللہ میاں نے مجھے صحت دی تو میں ضرور لکھوں گا۔ میرے دماغ میں بہت کچھ ہے۔ یہ جو درمیان میں ساڑھے چار سال گزرے ہیں نا، انھوں نے مجھے بہت کچھ دیا ہے...... اگر میں زندہ رہا، اگر عمر نے وفا کی تو میں ضرور لکھوں گا۔ ایک آدمی لکھنا چاہتا ہے اور لکھ نہیں پاتا۔ کیسا اندوہناک تجربہ ہے یہ!'' بیدی بھرائی ہوئی آواز میں کہتے ہیں: ''یہ نہ پوچھیں کہ میرے دل پر کیا گذر رہی ہے۔'' اتنا کہہ کر بیدی صاحب پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتے ہیں۔ تینوں دل دہلا دینے والے سناٹے کی گرفت میں ہیں۔ بیدی صاحب آنسو پونچھتے ہوئے کانپتی ہوئی آواز میں کہتے ہیں: ''معاف کرنا میں جذباتی ہوگیا۔ ہاں! میں دیکھتا ہوں۔ محلات ہیں، سیڑھیاں ہیں، جھگیاں ہیں، لوگ ہیں اور میں ان میں گھوم رہا ہوں اور......'' سکھ بیر کہنے لگا: ''یقیناً یہ تخلیقی عمل کا ہی ایک مرحلہ ہے۔ اب صرف لکھنا باقی رہ گیا ہے۔''

''لیکن یہی تو اصل کام ہے۔ جب تک وہ باہر نہیں آتا اس وقت تک تخلیقی عمل کے یہ خواب مجھے اذیت دیتے رہیں گے۔''

''لیکن یہ تخلیقی عمل زیادہ دیر تک رکا نہیں رہ سکتا ہے۔'' میں نے اصرار کیا۔

> ''آپ کے یہ خیالات میرے لیے بڑے مبارک ہیں۔ میں اپنی تخلیقات ضرور سامنے لاؤں گا اور اللہ نے چاہا تو میں لوگوں کو ضرور کچھ دوں گا۔''48

بیدی مسلسل چھ سال تک طویل علالت سے گزرنے کے بعد بے حس وحرکت پڑے رہتے تھے۔ ان کی ڈاک دیکھنے والا تک کوئی نہ تھا اور نہ ہی ان کی کوئی پرواہ کرتا تھا۔ ان کے منھ پر سے مکھیاں

تک جھلنے والا کوئی نہ تھا۔ ان کا نوکر تر لوچن ان کی حتّی المقدور نگہداشت کیا کرتا تھا۔ بیدی اب بس کوئی دم کے مہمان رہ گئے تھے۔عزیز و اقارب، دوست احباب اور رشتہ دار سبھوں کو معلوم ہو چکا تھا کہ اب کچھ نہیں ہوسکتا۔لوگ خاموشی سے آتے ،انھیں دیکھنے کے بعد آخری دیدار کی رسم پوری کر کے چلے جاتے تھے۔ یہ سلسلہ بھی زیادہ دیر تک نہ چلا اور آخر وہ گھڑی آہی گئی جب ایک روح اپنے خالق حقیقی سے جاملی تھی۔راجندر سنگھ بیدی اس دار فانی میں 69 برس کی عمر طبیعی گزارنے کے بعد 11 ؍نومبر 1984 کو اسے خیر باد کہہ کر ہم سب سے ہمیشہ کے لیے جدا ہو گئے۔

(ختم شد)

حوالہ جات

1۔محولہ ٗباقیات بیدیٗ، اردو اکادمی دہلی، سن اشاعت 2001، صفحہ 78

2۔محولہ ٗراجندر سنگھ بیدی، ہندوستانی ادب کے معمارٗ، وارث علوی، ساہتیہ اکادمی، نظر ثانی شدہ اشاعت 1994

3۔یونس اگاسکر، ٗراجندر سنگھ بیدی سے ایک ملاقات، راجندر سنگھ بیدی فن و شخصیتٗ جریدہ مکتبہ ارژنگ، پشاور، صفحہ 153

4۔باقیات بیدی، دہلی اردو اکادمی، دہلی، اشاعت 2001، ص-63-462

5۔راجندر سنگھ بیدی، ٗآئینے کے سامنےٗ، مجموعہ ٗہاتھ ہمارے قلم ہوئےٗ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، صفحہ 236

6۔ایضاً، صفحہ 238

7۔نثار مصطفیٰ، ٗراجندر سنگھ بیدیٗ (انٹرویو، ماہنامہ ٗآج کلٗ نئی دہلی، ستمبر 1974، صفحہ 14

8۔یوسف ناظم، ٗشاعرٗ، ممبئی، شمارہ نمبر 2-1، 1975، صفحہ نمبر 10

9۔ٗہاتھ ہمارے قلم ہوئےٗ، راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، صفحہ 14

10۔ایضاً، صفحہ 39

11۔ٗراجندر سنگھ بیدیٗ...انٹرویو، ملاقاتی عصمت چغتائی اور فیاض رفعت 1984 مشمولہ ٗباقیات بیدیٗ، ص-448

12۔ٗراجندر سنگھ بیدی سے ایک یادگار ملاقاتٗ، ملاقاتی: جلیل باز یدپوری، اکتوبر 1985

13۔ہنس راج رہبر، دیباچہ'دانہ ودام' مکتبہ اردو، لاہور،صفحہ 7
14۔یونس اگاسکر، 'راجندر سنگھ بیدی سے ایک ملاقات'، جریدہ مکتبہ ارژنگ، پشاور،ص-140
15۔بلونت گارگی، 'حسین چہرے'،'راجندر سنگھ بیدی'،روز نامہ 'ہندسماچار'جالندھر، 14/ مارچ 1986
16۔اوپندر ناتھ اشک، 'بیدی میرا ہمدم میرا دوست'، نیلا بھ پرکاشن،الہ آباد،صفحہ 42
17۔جگدیش چندر ودھاون، 'راجندر سنگھ بیدی شخصیت اور فن'،صفحہ 139،سن اشاعت2000
18۔'نقوش'، لاہور، 'شخصیات نمبر' حصہ اول،صفحہ 398
19۔بحولہ وارث علوی، 'راجندر سنگھ بیدی - ہندوستانی ادب کے معمار'، ساہتیہ اکیڈمی، 1989، صفحہ 13
20۔بحولہ'بیدی نامہ'،شمس الحق عثمانی،سنہ اشاعت1986،صفحہ 49
21۔خواجہ احمد عباس، 'بیدی صاحب کی فلمی زندگی'، 'راجندر سنگھ بیدی' خصوصی شمارہ 'عصری آگہی'،صفحہ 167
22۔اوپندر ناتھ اشک، 'بیدی میرا ہمدم میرا دوست'ہندی، نیلا بھ پرکاشن،الہ آباد،صفحہ 66
23۔'راجندر سنگھ بیدی سے ایک یادگار ملاقات'، ملاقاتی:جلیل بازید پوری
24۔بلونت گارگی، 'حسین چہرے،راجندر سنگھ بیدی'، ہندسماچار، جالندھر،14/مارچ1986
25۔راجندر سنگھ بیدی، 'آئینے کے سامنے' مجموعہ'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'،مکتبہ جامعہ لمٹیڈ،نئی دہلی، صفحہ 239
26۔جگدیش چندر ودھاون، 'راجندر سنگھ بیدی — شخصیت اور فن'، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،اشاعت2000،صفحہ 146
27۔بلونت گارگی، 'حسین چہرے'، ہندسماچار،سنڈے ایڈیشن، جالندھر،16/مارچ1986
28۔رام لعل، 'راجندر سنگھ بیدی'، 'دریچوں میں رکھے چراغ'، 'شانتی نکیتن ،اندرانگر،لکھنؤ،صفحہ 98
29۔بلونت گارگی، 'حسین چہرے'، ہندسماچار،سنڈے ایڈیشن، جالندھر،16/مارچ1986
30۔اوپندر ناتھ اشک، 'بیدی میرا دوست میرا ہمدم'،صفحہ 207
31۔بلونت گارگی، 'حسین چہرے'، ہندسماچار، جالندھر،16/مارچ1986
32۔ہربنس سنگھ بیدی، 'راجندر سنگھ بیدی کچھ یادیں'، راجندر سنگھ بیدی خصوصی شمارہ،عصری آگہی،

دہلی،اگست1982،ص-145
33۔'راجندر سنگھ بیدی– شخصیت اور فن'،جگدیش چندر ودھاون،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی
،سن اشاعت2000،صفحہ-87
34۔'راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری'، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سن
اشاعت1986،صفحہ 30
35۔اوپندر ناتھ اشک،'بیدی میرا ہمدم میرا دوست'، نیلا بھ پرکاشن،الہ آباد،صفحہ 64
36۔ایضاً،صفحہ 207
37۔اوپندر ناتھ اشک،'بیدی میرا ہمدم میرا دوست'، نیلا بھ پرکاشن،الہ آباد،صفحہ 48
38۔راجندر سنگھ بیدی،'رام لعل کے نام خطوط'،'حرف شیریں'اندرا نگر،لکھنؤ،صفحہ 92
39۔بلونت گارگی،'راجندر سنگھ بیدی'،'حسین چہرے'، ہند سماچار، جالندھر،مورخہ 16/ مارچ
1986
40۔ایضاً
41۔ظ-انصاری،'راجندر سنگھ بیدی–بے درد کردار نگار'،راجندر سنگھ بیدی–فن و شخصیت'،جریدہ
مکتبہ ارژنگ، پشاور،1984،صفحہ 119
42۔اوپندر ناتھ اشک،'بیدی میرا ہمدم میرا دوست'، نیلا بھ پرکاشن،الہ آباد،صفحہ 11
43۔رام لعل،'راجندر سنگھ بیدی'،حرف شیریں،اندرا نگر،لکھنؤ،صفحہ 99
44۔یوسف ناظم،'پورا آدمی ادھورا خاکہ– راجندر سنگھ بیدی'،خصوصی شمارہ عصری آگہی، دہلی،
اگست1982،صفحہ 139
45۔بلونت گارگی،'راجندر سنگھ بیدی،حسین چہرے'، روزنامہ ہند سماچار، جالندھر، 16/ مارچ
1986
46۔ایضاً
47۔ایضاً
48۔احمد سلیم،' بیدی– بارش اور زندگی کی شام'، انٹرویو، مکتبہ ارژنگ، پشاور، پاکستان،
صفحہ 623

معید الرحمٰن

جامعہ اور مطالعۂ اقبال

جامعہ اور مطالعۂ اقبال ایک ایسا موضوع ہے جس کی مختلف جہتیں اور مختلف دائرے ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کو نئے نئے تناظرات فراہم کرتے ہیں۔مختلف عہد اور مختلف پس منظر میں بامعنی ہونے کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ جامعہ (۱۹۲۰ء) اور اقبال (۱۸۷۷ء-۱۹۳۸ء) دونوں بیسویں صدی کے اہم اور الگ الگ مکتب فکر کی نمائندگی کرنے والے دو ڈسکورس ہیں۔ جامعہ ایک ایسا ڈسکورس ہے جس کی اساس قومیت پر استوار ہے اور اقبال کی فکری بنیادیں قومیت اور وطنیت کے برعکس آفاقیت پر مبنی ہیں۔ کیا اس مطالعہ میں تصور جامعہ کی روشنی میں اقبال کو موضوع بنائے گئے مطالعہ کا جائزہ لیا جائے گا؟ یا یہ دیکھا جائے گا کہ جامعہ کوئی ایسا مکتب فکر School of Thought تشکیل دے پایا ہے جس کے تناظر میں اقبال ڈسکورس کا مطالعہ کیا گیا ہو؟ یہ سوال بھی قائم ہوتا ہے کہ کیا مصنفین جامعہ کے ذریعہ کیے گئے مطالعات اقبال کا کوئی مخصوص پیٹرن وجود میں آتا ہے یا مصنفین جامعہ کے ذریعہ کئے گئے مطالعات کس طرح کے اقبال کو Explore کرتے ہیں، ان کے طریقے کیا ہیں؟ یہ بھی غور کرنے کا پہلو ہے کہ انھیں مصنفین جامعہ قومیت اور وطنیت کے تناظر میں دیکھتے ہیں یا صرف شاعر اقبال، صوفی اقبال، حکیم الامت اقبال، فلسفی اقبال کی تشریح وتوضیح پر اکتفا کرتے ہیں۔ انھیں تناظرات کے ساتھ یہ بھی دیکھنے کی بات ہے کہ اقبال کا رویہ جامعہ اور ارباب جامعہ کے ساتھ کیسا تھا؟

یہ وہ نکتے ہیں جو مصنفین جامعہ کے ذریعہ کیے گئے مطالعات اقبال کا رخ متعین کرتے ہیں۔

اقبال کی دانشوری کا اہم امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کے اہم علمی مراکز اور اہم سیاسی، سماجی، مذہبی اور علمی شخصیات سے منسلک رہے۔ نظریاتی اختلاف کے باوجود اقبال کا جامعہ ملیہ اسلامیہ سے بڑا گہرا تعلق تھا اور ارباب جامعہ بھی اقبال کی خدمت میں نذرانہ مہر ووفا پیش کرتے رہے۔ جامعہ کے بنیاد گزاروں میں سے محمد علی (۱۸۷۸-۱۹۳۱)، شوکت علی (۱۸۷۳-۱۹۳۹)، گاندھی جی (۱۸۶۹-۱۹۴۸) اور ڈاکٹر مختار احمد انصاری (۱۸۸۰-۱۹۳۶) سے اقبال کے قریبی مراسم تھے۔ جامعہ کے پہلے شیخ الجامعہ محمد علی جوہر نے یہ تجویز پیش کی کہ علامہ اقبال سے جامعہ کے شیخ الجامعہ کا عہدہ قبول کرنے کی درخواست کی جائے۔ گاندھی جی نے نومبر ۱۹۲۰ میں علامہ کو خط لکھا۔

> ڈیئر ڈاکٹر اقبال!
> مسلم نیشنل یونیورسٹی آپ کو آواز دے رہی ہے۔ اگر آپ اس کا چارج لے سکیں تو مجھے یقین ہے کہ وہ آپ کی مہذب رہنمائی میں ترقی کر سکے گی۔ حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر انصاری اور بلا شبہ علی برادران کی بھی یہی خواہش ہے۔ میری خواہش ہے کہ آپ قبول یابی کا کوئی راستہ نکال سکیں۔ نئی بیداری کے تقاضوں کے بقدر آپ کے اخراجات کی کفالت کی جاسکے گی۔ براہ کرم پنڈت نہرو کی معرفت الٰہ آباد کے پتے پر جواب دیجیے۔ آپ کا ایم۔ کے گاندھی

علامہ نے معذرت کرتے ہوئے لاہور سے یہ جواب ارسال کیا:

''مجھے بیحد افسوس ہے کہ بعض وجوہ سے جن کا ذکر اس وقت کچھ ضروری نہیں، ان حضرات کی آواز پر جن کی میرے دل میں بڑی عزت ہے لبیک کہنا میرے لیے مشکل ہے۔

خطوط سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جانبین میں کیا تعلق خاطر تھا۔

ارباب جامعہ سے اقبال کی والہانہ وابستگی کا ادراک اس قطعہ سے ہوتا ہے جو انھوں نے محمد علی جوہر کے انتقال پر کہا تھا:

یک نفس جان نزار او تپید اندر فرنگ

مژہ برہم زنیم از ماہ و پروین درگذشت
اے خوشامشت غبار او کہ در جذب حرم
از کنار اندلس و از ساحل بربر گذشت
خاک قدس او را بہ آغوش تمنا درگرفت
سوے گردوں رفت زاں راہے کہ پیغمبر گذشت
می نگنجد جز بہ آں خاکے کہ پاک از رنگ وبوست
بندۂ کو از تمیز اسود و احمر گذشت
جلوہ او تا ابد باقی بہ چشم آسیا ست
گرچہ آں نور نگاہ خاور از خاور گذشت

ترجمہ: فرنگستان میں ان کی جان بیمار ایک لمحہ کے لیے تڑپی اور اتنی دیر میں کہ ہم پلک جھپکائیں وہ ماہ و پروین سے بھی آگے نکل گئے۔ کیا کہنا ان کی ایک مشت خاک کا جو کہ حرم کی کشش کی وجہ سے لب اندلس اور ساحل بربر سے گزر گئی۔

بیت المقدس کی خاک نے انھیں آغوش تمنا میں کھینچ لیا وہ آسمان کی جانب اس راہ سے گئے جس سے کہ رسول پاک گزرے تھے۔ اللہ کا وہ بندہ جس نے رنگ و نسل کا امتیاز مٹا دیا اس کی سمائی اس خاک کے علاوہ اور کہیں نہیں ہوسکتی، جو خاک کہ رنگ و بو سے پاک ہے۔

ان کا جلوہ چشم ایشیا میں ہمیشہ باقی رہے گا اگرچہ مشرق کا وہ نور عطر مشرق سے گزر گیا۔

علامہ کا یہ قطعہ ارباب علم و دانش میں اس قدر مقبول ہوا کہ اس پر تضمین کا ایک سلسلہ چل پڑا۔

۱۹۱۹ میں علی برادران کے جیل سے رہا ہونے پر خلافت کمیٹی نے علی برادران کے اعزاز میں ایک جلسہ منعقد کیا تو اس میں علامہ اقبال موجود تھے۔ انھوں نے ان دونوں برادران کو مخاطب کر کے اسیری نامی اپنی نظم پڑھی۔ نظم ملاحظہ کیجیے:

ہے اسیری اعتبار افزا جو ہو فطرت بلند

قطرہ نیساں ہے زندان صدف سے ارجمند
مشک ازفر چیز کیا ہے اک لہو کی بوند ہے
مشک بن جاتی ہے ہوکر نافۂ آہو میں بند
ہر کسی کی تربیت کرتی نہیں قدرت مگر
کم ہیں وہ طائر کہ ہیں دام قفس سے بہرہ مند
شہپرزاغ و زغن در بند قیدوصید نیست
ایں سعادت قسمت شہباز و شاہین کردہ اند
(بانگ درا)

۱۹۳۸میں جب علامہ اقبال کا انتقال ہوا تو جامعہ نے بھی اس عبقری کوخراج عقیدت پیش کرنے کے لیےانجمن اتحاد کی جانب سے شائع ہونے والا رسالہ'جوہر'(۱۹۳۸) کا خصوصی شمارہ شائع کیا۔رسالہ کے آغاز میں ڈاکٹر ذاکر حسین (۱۸۹۷-۱۹۶۹) نے اقبال کو قافلہ بہار کا پیش رس قرار دیا ہے۔ذاکر حسین نے اقبال کو محض ایک شاعر کے طور پر نہیں دیکھا بلکہ شاعر کے ساتھ ساتھ ایک ایسے مفکر کے طور پر دیکھا جن کے کلام سے ندرت فکر وعمل کے دریچہ وا ہوتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

''اقبال کو جب پڑھیےتو ان دونوں چیزوں کا خیال رکھیے،اس کے لفظوں سے بھی ضرور لطف اٹھایئے مگر یہ نہ ہو کہ اس کے عشق بے پرواا ور فکر فلک پیماسےاپنے لیےندرت فکر وعمل کا سامان فراہم نہ کریں۔''[۱]

اس رسالہ میں جامعہ سے منسلک نمایاں مصنفین میں سے سید عابد حسین، ڈاکٹر محمد مجیب، پروفیسر خواجہ غلام السیدین اور مولانا اسلم جیراج پوری کے مضامین شامل ہیں۔

مؤسس جامعہ میں ایک اہم نام سید عابد حسین (۱۸۹۶-۱۹۷۸) کا ہے۔عابد حسین کا تعلق شعبۂ فلسفہ سے تھا۔وہ ایک معروف دانشور تھے۔انھوں نے اقبال پر ایک کتاب اور متعدد مضامین لکھے۔اقبال کا تصور خودی (۱۹۴۴) عابد صاحب نے کلام اقبال کا مطالعہ قومیت، وطنیت اور ہندوستانی مسلمانوں کے مسائل کے حل کی تلاش کے لیے کیا۔وہ لکھتے ہیں:

''اقبال کا کلام فلسفیانہ اسی معنی میں ہے کہ وہ ایک کل تصور حیات پیش کرتا ہے۔اس کا موضوع فرقہ اور ملت کی زندگی کا ایک جامع نصب العین ہے

جسے ہم فلسفہ تمدن کہتے ہیں۔''[۲]

عابد صاحب قومیت اور اقبال کے تصور آفاقیت کے درمیان ایک نقطۂ اشتراک تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں اور دونوں دھاروں کو ملا کر ایک امتزاجی ہیولیٰ تیار کرنا چاہتے ہیں۔ان کا ایک اقتباس دیکھیے:

''نسل و وطن کا فرق دنیا میں ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا اور اگر اس پر زیادہ زور دیا جائے تو نوع انسانی میں اتحاد پیدا ہونا محال ہے لیکن ایک اخلاقی اور روحانی نصب العین کا کل انسانوں کو ایک مرکز پر جمع کر کے متحد کر دینا کم سے کم خیال میں آ سکتا ہے۔''[۳]

خودی کی تشریح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''فرد کا نفس یا انا گو ایک مخلوق ہے اور فانی ہستی ہے لیکن یہ ہستی اپنا ایک علیحدہ وجود رکھتی ہے جو عمل سے پائدار اور لازوال ہو جاتا ہے۔''[۴]

انھوں نے خودی کے مختلف پہلوؤں کا تفصیل سے احاطہ کیا ہے۔ اس کے مثبت و منفی پہلوؤں اور اس کے حدود و دائرۂ کار کو موضوع بنایا ہے۔ان کا ماننا ہے کہ اقبال کے فلسفۂ خودی کا جاں بخش پیام صرف مسلمانوں تک محدود نہیں ہے بلکہ مشرق و مغرب کے کل انسانوں کے لیے ہے۔[۵]

عابد صاحب نے اپنی کتاب قومی تہذیب کا مسئلہ (باراول ۱۹۵۵) میں موجودہ صورتحال، تہذیبی وحدت کے امکانات کے تحت اقبال کا ذکر کیا ہے۔ ہندو مسلم تہذیب میں وحدت کے امکانات کو فلسفۂ اقبال کی روشنی میں تلاش کرنا عابد صاحب کا کارنامۂ خاص ہے۔انھوں نے اس عظیم مقصد کے حصول کے لیے ٹیگور اور اقبال کو بنیاد بنایا ہے۔ان دونوں عظیم شعرا اور فلسفی کے تصورات کے مابین اختلافات اور مماثلتوں کی نشاندہی کے ذریعہ تہذیبی وحدت کے خطوط کی جستجو کی ہے۔اس ضمن میں ان کے اہم نکتے پیش ہیں:

(۱) ٹیگور نے بھی ہندو ذہن کے ایک رجحان کے مطابق عمل پر بہت زور دیا ہے لیکن یہ ایک خارجی عنصر ہے جو ان کے بنیادی فلسفے سے نامیاتی تعلق نہیں رکھتا۔اقبال کے فلسفۂ حیات میں تغیر اور حرکت، سعی و عمل کو رگ جان کی حیثیت حاصل ہے۔(۲) وحدت انسانی کے احساس کو اقبال بھی ٹیگور کی طرح اخلاقی زندگی کا سرچشمہ سمجھتے ہیں۔(۳) اقبال بھی ٹیگور کی طرح وجدانی

مشاہدہ حقیقت کو فنون لطیفہ کا مقصد سمجھتے ہیں لیکن چوں کہ ان کے نقطۂ نظر سے مشاہدہ حقیقت محض انفعالی نہیں بلکہ فاعلی، محض ادراکی نہیں بلکہ تخلیقی ہے اس لیے ان کا آرٹ کا تصور ٹیگور سے بہت مختلف ہے۔[٦]

مطالعۂ اقبال کے ضمن میں عابد صاحب کا ایک اور قابل ذکر مضمون 'عقل وعشق اقبال کی شاعری میں' ہے اس مضمون میں عقل وعشق کے بارے میں نہایت بصیرت افروز بات لکھی گئی ہے۔ وہ تحریر کرتے ہیں:

''غرض اقبال کے تصور عقل وعشق کا ماحصل یہ ہے کہ ان دونوں میں کوئی حقیقی فرق نہیں بلکہ صرف مدارج ارتقا کا فرق ہے۔ ان میں مابہ الامتیاز آرزوئے معرفت کی وہ خاص کیفیت ہے جسے شاعر نے سوز کہا ہے اگر عقل میں یہ سوز پیدا ہوجائے تو وہ عشق بن جاتی ہے۔

چہ می پرسی میان سینہ دل چیست
خرد چوں سوز پیدا کرد دل شد[٧]

جامعہ سے متعلق ایک اہم دانشور کا نام محمد مجیب (۱۹۰۲-۱۹۸۵) ہے جو جامعہ کے شیخ الجامعہ رہے۔ انھوں نے کلام اقبال اور ان کی فکر پر متعدد مضامین قلمبند کیے۔ ایک مضمون رسالہ 'جوہر' میں 'اقبال' کے عنوان سے ہے جس میں انھوں نے اقبال سے اپنی پہلی ملاقات کی روداد نہایت تفصیل سے بیان کی ہے اور ایک مضمون ان کی کتاب 'ہندوستانی سماج پر اسلامی اثر' (ترجمہ شدہ ۱۹۱۱) میں شامل ہے۔ اس میں انھوں نے اقبال کی شاعری اور ان کی فکر کا تنقیدی محاکمہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ان کی مثنوی اسرار خودی نہایت واعظانہ رنگ کی ہے اور شاید ان کی سب سے کمزور تصنیف ہے۔ بانگ درا کے کلام میں سب سے زیادہ تازگی ہے اور بال جبریل میں سب سے زیادہ پختگی ان کی 'پیام مشرق' جرمنی کے شاعر گوئٹے کے دیوان کا شاعرانہ جواب ہے اور اس میں ان کے کسی اور مجموعہ کلام کے مقابلہ میں ان کی وسعت نظر اور ان کی راسخ العقیدگی کا زیادہ اظہار ہے۔ ان کا جاوید نامہ ابن عربی کی فتوحات مکیہ اور دانتے کی طربیہ خداوندی Divine Comedy کی روایت میں فیصلوں Judgement کی کتاب ہے۔ اسلامی فکر کی تشکیل جدید

Reconstruction of Islamic Religious Thought جو بنیادی طور پر ان کے لکچروں کا مجموعہ ہے، میں اقبال نے ابتداتو نہایت جرأت مندی سے کی ہے لیکن اس کا اختتام کمزور ہے۔''[۸]

جامعہ سے منسلک ایک اہم صاحب کمال کا نام یوسف حسین خاں (۱۹۰۲-۱۹۷۹) ہے انھوں نے اقبال پر تین کتابیں لکھیں۔ روح اقبال (۱۹۴۲) حافظ اوراقبال (۱۹۷۹) غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات (۱۹۷۹)

'روح اقبال' میں کلام اقبال کا تین مرکزی عنوانات کے تحت مطالعہ کیا گیا ہے۔ اقبال اورفن، اقبال کا فلسفۂ تمدن، اقبال کا فلسفۂ مذہب۔ اقبال کا فلسفۂ تمدن کے تحت خودی، عمل اور اخلاق اور تاریخی استقرا جیسے ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ اس میں نہایت فکرانگیز بحثیں ملتی ہیں۔ اس ضمن میں انسان کامل کے تحت وہ رقم طراز ہیں:

''انسان کامل کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے اعجاز عمل سے تحدید حیات کرتا ہے اس کی فکرزندگی کے خواب پریشاں کی نئی تعبیر پیش کرتی ہے۔ وہ پرانی اصطلاحوں کو نئے معنی پہناتا اور حقائق کی نئی توجیہ پیش کرتا ہے وہ تاریخ کی تخلیقی روکو اپنے حسب منشا جدھر چاہتا ہے موڑ دیتا ہے۔''[۹]

یوسف حسین خاں کی دوسری کتاب حافظ اوراقبال (۱۹۷۶) ہے۔ اقبال نے اسرارخودی کے پہلے ایڈیشن میں حافظ کی شاعری کو غیر حیات بخش قرار دیا تھا، اس سے یہ تاثر عام ہوگیا تھا کہ اقبال اور حافظ کی شاعری کے درمیان ایک تصوراتی خلیج ہے۔ حالاں کہ یہ بات معروف ہے کہ اقبال نے ایک بار خلیفہ عبدالحکیم سے کہا تھا کہ ''بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر گئی ہے۔'' یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اقبال نے حافظ سے استفادہ کیا ہے۔ اس کتاب میں مصنف نے دونوں عبقری شعرا کے مابین مماثلت اوراختلاف کی جستجو کی ہے اس ضمن میں مصنف کے خیالات کی تلخیص پیش ہے۔

''اقبال اور حافظ دونوں شعرا کے کلام میں عشق ایک حاوی موضوع ہے۔ مگر دونوں کے تصور عشق میں فرق ہے حافظ کا عشق کبھی حقیقت اور کبھی مجاز

کا پیرایہ اختیار کرتا ہے اور اقبال کا عشق مقصدی ہے۔ حافظ کا محبوب مادیت کے قریب ہے، اقبال کا عشق ایک مخصوص تناظر رکھتا ہے۔ حافظ انسان کو مجبور اور مقدر کا اسیر قرار دیتا ہے۔ اقبال انسان کو اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کی تلقین کرتا ہے۔''۱۰

'غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات' بھی یوسف حسین خاں کی اہم کتاب ہے۔ اس کتاب میں دونوں شعرا کے حرکی پیکروں کا تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس موازنے میں غالب کی ان تراکیب کو بنیاد بنایا گیا ہے جن میں حرکت ہے اضطراب ہے، جن میں موج، شعلہ، آتش جیسے الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''لفظ موج کے استعمال کی کثرت غالب کے متحرک ذہن کی طرف اشارہ کرتی ہے۔'' جہاں تک کلام اقبال میں حرکی پیکروں کا تعلق ہے تو ''اقبال کا سارا کلام متحرک اور زندہ علامتی پیکروں او راستعاروں سے بھرا پڑا ہے۔''

غالب اور اقبال کے حرکی نظام کے مابین موازنہ کرتے ہوئے وہ یوں رقم طراز ہیں:

''فکر اقبال میں کائنات اور انسان دونوں متحرک اور فعال ہیں۔ اس طرح اقبال نے ذات واجب، فطرت اور انسان کے تعلق کا جو تصور پیش کیا ہے وہ حرکت و عمل پر مبنی ہے۔ اس نے اپنی فکر میں انھیں تصورات کی ترجمانی کی ہے۔ اس لیے اس پر تعجب نہیں ہے کہ وہ اپنی مقصدیت کی خاطر متحرک معانی کا علمبردار ہے، ہاں اس پر ضرور تعجب ہے کہ غالب جس کے پیش نظر کوئی واضح مقصد اور علمی مقدمات نہیں تھے اپنی شاعری میں اس قدر متحرک ہے۔ اقبال کے حرکی تصورات اس کے ذہن کی تخلیق ہیں اور غالب کا متحرک نقطۂ نظر اس کی فطرت کا اقتضا ہے۔۱۱

جامعہ کے ارباب فضل میں سے ایک اہم نام خواجہ غلام السیدین (۱۹۰۴-۱۹۷۱) کا ہے۔ اقبال پر متعدد مضامین ان سے یادگار ہیں۔ انھوں نے شاعر اور فلسفی اقبال کی تشریح اور اس کی معنویت دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنے مضمون 'مقام عقل و عشق' میں لکھتے ہیں:

''میں مختصر طور پر اقبال کے کلام اور فلسفہ دونوں پہلوؤں کی طرف اشارہ

کرنا چاہتا ہوں جن کے میل جول نے ان کی شاعری میں وہ اثر اور اعجاز اور ہمہ گیری پیدا کر دی ہے جس کا ایک زمانہ معترف ہے۔ اس کی حیثیت مفکر کی ہے اور کیسا مفکر مقام عقل سے آسان گزر گیا اقبال۔ اور اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے اپنی فکر کے خزانوں کو شاعری کے قالب میں پیش کیا۔ حالاں کہ شعر کے لیے یہ بار اٹھانا مشکل ہے۔ اس حکیم عصر نے مشرق کی افسردہ قوموں میں حیات تازہ پیدا کرنے کے لیے اپنے فلسفہ خودی کو اپنے اثر آفریں انداز میں پیش کیا کہ ان کی منجمد رگوں میں خون حرکت کرنے لگا۔[۱۲]

جامعہ کے عظیم المرتبت فرزندوں میں ایک اہم نام سید نذیر نیازی کا ہے۔ اقبال پر سید نذیر نیازی کی تین کتابیں ہیں: (۱) اقبال کا مطالعہ اور دوسرے مضامین (۱۹۴۱) (۲) اقبال کے حضور نشستیں اور گفتگوئیں (۳) مسلمانوں پر قرآن کے حقوق اور علامہ اقبال (۱۹۳۸) اور ان سب سے معرکۃ الآرا کام اقبال کے لکچروں کا انگریزی زبان سے اردو میں ترجمہ ہے، انھوں نے خطبات اقبال Reconstruction of Islamic Religious Thought کا اردو میں تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ[۱۳] کے عنوان سے ترجمہ کیا۔ اقبال کے ان خطبات کو اسلامی نشاۃ ثانیہ کا نقیب کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ سید نذیر نیازی نے ان خطبات کا ترجمہ اقبال کی ایما پر کیا۔ اس ترجمہ کا امتیاز یہ ہے کہ اس کے اکثر حصے علامہ کی نظر سے گذرے تھے، البتہ یہ ترجمہ علامہ کی نظر ثانی کے محتاج رہے جو علامہ کی خواہش تھی۔ اقبال کی نظر سے جب یہ ترجمہ گزرے تو کچھ اصطلاحات اور مسائل کی تصریح فرمائی، مترجم نے ان تصریحات کو کتاب کے آخر میں شامل کر دیا ہے۔ کچھ حواشی مترجم کی طرف سے ہیں۔ علامہ کی یہ خواہش تھی کہ اس کتاب کا مقدمہ بھی لکھا جائے اور یہ بھی تاکید تھی کہ ان کی ہدایت میں لکھا جائے لیکن زندگی نے وفا نہ کی اور یہ موقع نہ آسکا۔ آخرکار یہ سعادت بھی جامعہ کے اسی لائق فرزند کے حصے میں آئی۔ یہ مقدمہ فکر اسلامی کی تشکیل نو کا مقدمہ ہے۔ اس مقدمہ کے مطالعے سے خطبات کے دقیق اور فلسفیانہ مباحث کی تفہیم میں سہولت ہو جاتی ہے۔

جامعہ کے ارباب فضل و کمال میں ایک اہم نام پروفیسر مسعود حسین خاں (۱۹۱۹–۲۰۱۰) کا ہے۔ انھوں نے کلام اقبال کا مطالعہ جدید لسانیات کے تناظر میں کیا ہے۔ علامہ پر ان سے

دو کتابیں یادگار ہیں۔ (۱) اقبال کی نظری و عملی شعریات (۱۹۸۳) (۲) کلام اقبال کا انتخاب۔ اقبال کی نظری و عملی شعریات اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر میں وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے دیے گئے خطبات میں سے ایک خطبہ ہے۔ اقبال کی نظری شعریات کے تحت اقبال کے تصورفن پر گفتگو کی گئی ہے۔ ان کے تصورفن کی مکمل تفہیم کے لیے اسے زمانی اعتبار سے دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ تصور خودی کو علمی تجربہ بنانے سے قبل اقبال کا تصورفن کیا تھا اور اس کے بعد ان کے تصورفن میں کیا تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''یورپ جانے سے قبل ان کا تصورحسن روایتی تھا۔ وہ دیگر صوفیہ کی طرح خدایا ہستی مطلق کو حسن مطلق سمجھتے تھے۔ جس کا موجودات کے تمام مدارج اور مظاہر میں بفرق مراتب ظہور ہوتا ہے۔[۱۴]

تصور خودی کو علمی تجربہ بنانے کے بعد ان کے تصورفن میں جو تغیر وقوع پذیر ہوا وہ ملاحظہ کیجیے:

> ''حقیقت مطلقہ اقبال کے لیے اب حسن مطلق کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ وہ فوق خودی ہے جو تخلیق کے کرب سے پڑی تڑپتی ہے۔ جس نے کائنات کے ہر وجود کو ایک خودی کی شکل دے دی ہے جو خود اپنی جگہ تخلیقی عمل میں مصروف ہے۔ حسن و فن کا جواز اور استحقاق اب یہ ہوگا کہ وہ خودی کی بالیدگی میں مدد دیں جس طرح صاحب خودی فاتح فطرت ہے اسی طرح فن کار بھی فطرت کے حسن پر اپنے سوز دروں اور مہارت فن سے اضافہ کرتا ہے۔'' [۱۵]

اقبال کی عملی شعریات کے تحت انھوں نے اقبال کی لسانی صلاحیت اور شعور کا تفصیلی تجزیہ کیا ہے۔ اقبال کی شاعری پر تذکیر و تانیث، خلاف محاورہ زبان اور پنجابی لہجہ کے پس منظر میں جو اعتراضات وارد کیے گئے ان سب کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اقبال زبان کے تئیں بے پروا نہیں تھے۔ وہ زبان کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ ان کی اسلوبیاتی خصوصیات سے بحث کرتے ہوئے یہ کہا گیا ہے کہ ان کا حاوی اسلوب فارسی آمیز ہے ان کی شاعری کے صوتی آہنگ کی تشکیل میں فارسی زبان کا عمل دخل زیادہ ہے۔

عبداللطیف اعظمی (پ ۱۹۱۷) کا شمار جامعہ کے ممتاز مصنفین میں ہوتا ہے۔ انھوں نے

اقبال دانائے راز (۱۹۷۸)۱۶کے عنوان سے ایک کتاب لکھی۔ یہ کتاب بنیادی طور پر مکاتیب اقبال کے تجزیاتی مطالعہ پر مبنی ہے۔اس میں معاصرین کے نام اقبال کے آٹھ خطوط کا ذکر ہے۔ ان معاصرین میں نمایاں نام اکبرالہ آبادی، مہاراجہ کشن پرشاد، سر شیخ عبدالقادر، راس مسعود، سید سلیمان ندوی، ابوالکلام آزاد اور محمد علی جوہر کے ہیں اقبال شناسی میں یہ کتاب بھی بہت اہمیت کی حامل ہے۔

اقبال کو موضوع بنانے والے جامعہ کے ارباب علم وفضل میں سے ایک اہم نام گوپی چند نارنگ (پ۱۹۳۱) کا ہے۔ انھوں نے اقبال پر دو کتابیں لکھی ہیں (۱)اقبال کا فن (۱۹۸۳) (۲)اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں۱۷ اقبال کا فن ان مقالات کا مجموعہ ہے جو ۲۶/۲۷/مارچ ۱۹۷۵ء میں منعقدہ سمینار میں پڑھے گئے تھے۔ اس کتاب میں اس عہد کے سربرآوردہ ادیبوں اور نقادوں نے اقبال کے مختلف ابعاد پر اپنے مقالات پیش کئے تھے۔ان منتخب روزگار ہستیوں میں یوسف حسین خاں، آل احمد سرور، مسعود حسین خاں، سید حامد، گیان چند جین، اسلوب احمد انصاری، جگن ناتھ آزاد، شمس الرحمٰن فاروقی، وحید اختر، وارث علوی، محمود ہاشمی، شکیل الرحمٰن، وہاب اشرفی، شمیم حنفی، قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اور گوپی چند نارنگ شامل تھے۔ اقبال کا فن میں گوپی چند نارنگ کے اقبال پر دو مضامین ہیں۔ یہ دونوں مضامین جدید لسانیاتی تناظر میں لکھے گئے ہیں۔ایک کا عنوان ہے ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام''۔انھوں نے یہ اقبال کی نظم ذوق و شوق، مسجد قرطبہ، طلوع اسلام، لینن خدا کے حضور میں، ابلیس کی مجلس شوریٰ، شعاع امید کو بنیاد بنا کر سائنٹفک انداز میں یہ مطالعہ کیا ہے کہ ان کے کلام کی صوتی آہنگ کی تشکیل کن آوازوں سے ہوئی ہے۔انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ان کے یہاں صفیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت ہے۔ وہ رقم طراز ہیں:

> ''اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے دراصل یہ ہے کہ طویل وغنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زناٹے دار صفیری وسلسلہ وار مسلسل آوازوں کی آسمانی کیفیت کے ساتھ مربوط وممزوج ہوکر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صفیری ومسلسل آوازوں اور طویل وغنائی مصوتوں کا یہ ربط وامتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔''۱۸

دوسرا مضمون ہے' اسلوبیات اقبال نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں'۔ ان کے مضمون کا خلاصہ یہ ہے کہ اقبال کی بعض نظمیں مسجد قرطبہ، خضر راہ اور بعض غزلوں کے مطالعہ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے یہاں اسما کا استعمال زیادہ ہے لیکن امر واقعہ ایسا نہیں ہے بلکہ افعال کا استعمال بھی بکثرت کیا گیا ہے۔ نارنگ صاحب لکھتے ہیں:

''تخاطب کا انداز ان کی مرکزی اسلوبیاتی خصوصیات کے طور پر ابھرتا ہے۔ تخاطب میں کام صرف کلمہ اسمیہ سے نہیں چلتا بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیل معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔''[19]

جامعہ سے منسلک نمایاں علمائے ادب جنھوں نے اقبال کو موضوع بنایا ان میں ایک ممتاز نام شمیم حنفی (پ ۱۹۳۹) کا ہے۔ انھوں نے اقبال کو اپنے عہد اور اپنی ذات کے تناظر میں سمجھنے کی سعی کی ہے۔ ان کی کتاب کا نام ''اقبال کا حرف تمنا'' (۲۰۱۱) ہے۔ یہ کتاب وقتاً فوقتاً رسائل میں شائع ہونے والے مضامین کا مجموعہ ہے۔ انھوں نے اس کتاب میں اقبال اور جدید غزل، اقبال کے علائم، اقبال اور فکر جدید اور اقبال کے شعری تصورات جیسے عنوانات کے تحت فکر انگیز بحثیں کی ہیں۔ وہ رقم طراز ہیں:

''اقبال کا تفکر، اقبال کا جذباتی تموج، اقبال کی غنائیت، اقبال کا حسی ادراک، اقبال کی صناعی یہ سب غیر معمولی باتیں ہیں۔ اقبال کے لہجے میں جیسا انوکھا شکوہ اور جلال ملتا ہے ان کے یہاں جو اخلاقی گہرائی ہے اس کی کوئی مثال ہمیں اردو کی شعری روایت میں دکھائی نہیں دیتی لیکن اقبال کو اپنی تاریخ، اپنے مخصوص اجتماعی ماحول اور اپنے قومی سیاق میں رکھ کر دیکھا جائے تو کہیں کہیں یہ پریشان کرنے والا تاثر بھی پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے تصورات کو اس سیاق نے ایک دائرے میں گھیر لیا ہے۔ وقت اور مکان کا مخصوص حوالہ ایک عظیم الشان تخلیقی تجربے کے پاؤں کی زنجیر بن گیا ہے۔ اقبال کا ذہن اپنے ماحول کی عام کمزوریوں سے آزاد نہیں ہے اور بہت سی عملی محرومیوں کی تلافی کا سامان وہ جذبات کی دنیا میں ڈھونڈ رہے ہیں۔''[20]

جامعہ سے منسلک مصنفین میں سے ایک اہم نام قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی (پ ۱۹۴۷) کا

ہے، جنھوں نے اقبال کو موضوع بنایا۔ انھوں نے شعریات اقبال (۱۹۸۶) ۱۲؎ کے عنوان سے ایک کتاب لکھی۔ انھوں نے کلام اقبال کے فنی امتیازات کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ کلام اقبال میں تشبیہ و استعارہ، علامت کی نشاندہی کی ہے۔ ان فنی وسائل کو بنیاد بنا کر اسلوب اقبال کے امتیازات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

مذکورہ بالامعروضات کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ مصنفین جامعہ کے ذریعہ کیے گئے مطالعہ اقبال کا کوئی مخصوص پیٹرن نہیں ہے نہ ہی مطالعہ اقبال کے پس منظر میں جامعہ ایک مکتب فکر کی حیثیت سے اپنا نقش قائم کرتا ہے۔ مطالعہ اقبال کے ضمن میں جامعہ کے ابتدائی عہد کے مصنفین کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے وطنیت اور آفاقیت کے مابین ایک نقطۂ اشتراک تلاش کیا۔ افکار اقبال کی تشریح وتعبیر اپنے عہد کے مسائل کے حل کے لیے کی۔ مصنفین جامعہ نے جدید لسانیاتی تناظر میں بھی اقبال کے نہایت فکر انگیز مطالعات پیش کیے۔ مصنفین جامعہ کے ذریعہ اقبال کا جو مطالعہ کیا گیا ہے اس نے مطالعہ اقبال کے نئے نئے دریچے وا کیے ہیں۔ اقبال فہمی میں زیادہ تر مطالعات نئی بحثوں کا سرچشمہ ثابت ہوئے ہیں۔

O

حواشی:

۱۔ رسالہ جوہر خصوصی شمارہ بیادگار علامہ اقبال، ۱۹۳۸

۲۔ اقبال کا تصور خودی، عابد حسین، ص۲، اقبال اکادمی لاہور، ۱۹۴۴

۳۔ ایضاً، ص۳

۴۔ ایضاً، ص، ۱۰

۵۔ ایضاً، ص۲۶

۶۔ قومی تہذیب کا مسئلہ، سید عابد حسین، انجمن ترقی اردو ہند، ص۱۹۶، ۱۹۵، ۱۹۴، ۱۹۵۵

۷۔ مضمون عقل وعشق اقبال کی شاعری میں، رسالہ جوہر، خصوصی شمارہ بیادگار علامہ اقبال، ۱۹۳۸

۸۔ ہندستانی سماج پر اسلامی اثر، محمد مجیب، ص۱۳۶، دلی کتاب گھر، ۱۹۱۱

۹۔ روح اقبال، یوسف حسین خاں، ص۲۱۷، غالب اکیڈمی دہلی، ۱۹۴۲

۱۰۔ حافظ اور قبال، یوسف حسین خاں، غالب اکیڈمی دہلی

۱۱۔ غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، یوسف حسین خاں، ص۲۰۲، ۲۰۱ غالب اکیڈمی دہلی

۱۲۔مضمون مقام عقل و عشق، اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، گوپی چند نارنگ، ص۳۳،۳۲،
مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۷۹
۱۳۔تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، مترجم نذیر نیازی، بزم اقبال لاہور، ۲۰۱۰
۱۴۔اقبال کی نظری و عملی شعریات، مسعود حسین خاں، ص۱۴،۱۳، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر، ۱۹۸۳
۱۵۔ایضاً، ص۳۰
۱۶۔اقبال دانائے راز، عبداللطیف اعظمی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی، ۱۹۷۸
۱۷۔اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، گوپی چند نارنگ، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی، ۱۹۷۹
۱۸۔اقبال کا فن، گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ص۱۸۴،۱۹۸۳
۱۹۔ایضاً، ص۳۳۵
۲۰۔اقبال کا حرف تمنا، شمیم حنفی، انجمن ترقی اردو ہند، ص۱۶،۲۰۱۱
۲۱۔شعریات اقبال، قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی، شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی، ۱۹۸۶

نورفاطمہ

آتش کی عشقیہ شاعری

اردو غزل میں غزل کا تصور کبھی بھی یک رخا نہیں رہا۔ غزل میں تصور عشق کا آغاز تصوف اور عشق حقیقی کے زیر اثر روحانی اور ماورائی عشق کے موضوع سے ہوا۔ اسی لیے فارسی غزل سے لے کر اردو کے ابتدائی زمانے کی غزلوں تک یہ تصور حاوی نظر آتا ہے۔ ولی دکنی کی غزل ہو یا اس کے بعد نمائندہ شعرا میر تقی میر، مظہر جان جاناں اور میر درد کی، ہر ایک کے یہاں عشق حقیقی اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔ مگر ایسا بھی نہیں ہے کہ انسانی اور غیر حقیقی عشق کے نمونے ہمیں ابتدا میں نہیں ملتے۔ خود ولی دکنی نے بھی ہندوستانی اثرات کی نمائندگی کرتے ہوئے، ایسے محبوب کے پیکر کو جگہ جگہ نمایاں کیا ہے جس میں جسمانی وصال اور مادی رشتوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ مگر ولی اور میر تقی میر کے زمانے کے بعد جہاں دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کی شناخت متعین کی جا سکتی ہے وہاں اگر دہلی کی شاعری میں داخلیت اور جذبات کو زیادہ اہمیت تھی تو وہیں لکھنؤ کی شاعری میں موجود انشا، رنگین اور جرأت کی طرح کھل کھیلنے کا انداز تو نہیں ملتا ہے مگر عشقیہ واردات اور معاملات کو خوبصورتی کے ساتھ پیش کرنے کا رویہ ضرور ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

خلیل الرحمن اعظمی نے عشقیہ شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے شاید یہ مناسب ترین بات لکھی ہے کہ:

''دراصل بلند پایہ عشقیہ شاعری دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اگرچہ ان

کے درمیان ہم کوئی حد فاصل نہیں بنا سکتے۔لیکن ایک اچھا شاعران دونوں عناصر کو اس طرح سموتا ہے کہ ایک رنگین اور چمکیلی دنیا میں رہتے رہتے یکا یک غیر شعوری طور پر ہم کائنات کی وسعتوں میں پہنچنے لگتے ہیں، اس وقفہ میں ہم نے جو سفر کیا اس کا احساس نہ ہونا، یہی کامیاب عشقیہ شاعری کی علامت ہے۔''[۱]

مذکورہ اقتباس میں جن نکات کی طرف اعظمی نے اشارے کیے ہیں کم وبیش اسی انداز کی عشقیہ شاعری کی کارفرمائی آتش لکھنوی کے یہاں ملتی ہے۔ان کی عشقیہ شاعری دل کی دنیا سے وابستہ ہے۔جو ہمارے ذہن سے زیادہ دل کو متاثر کرتی ہے۔پھر چاہے لطیف سے لطیف جذبات واحساسات کا بیان ہو، جمالیاتی ذوق کا معاملہ ہو، آتش نے انسانی محبت اور اس کے مختلف مراحل کے بیان کے ساتھ محبوب کی آرزوؤں، تمناؤں اور اپنے جذبات واحساسات کو جس شدت کے ساتھ بیان کیا ہے وہ قابل توجہ ہے۔آتش کا عشق بازاری نہیں بلکہ ایک ایسے انسان کا عشق ہے جو اسی سماج کا حصہ ہے۔غالبًا اسی سبب ان کے عشق میں ایک نوع کا وقار ملتا ہے جو اس زمانے کی عشقیہ شاعری سے مختلف وممتاز ہے۔آتش کی عشقیہ شاعری میں محبوب کے مختلف رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔وہ محبوب کو صرف بے رخی، حسرت ویاس اور ظلم وسنگ دلی وغیرہ کی علامت کے طور پر پیش نہیں کرتے بلکہ ان کے یہاں عشق کا جذبہ انسان کے فطری تقاضوں سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔عاشق ومعشوق محبت میں سرشار نظر آتے ہیں، جہاں آرزوؤں کی تکمیل بھی ہے، وصل کی لذتیں بھی ہیں، درد وبے قراری بھی ہے اور ایک نشہ آور کیفیت بھی۔

کسی کا ہو رہے آتش کسی کو کر رکھے
دو روزہ عمر کو انساں نہ رائیگاں کاٹے

کسی کا ہو کر رہنے میں اور کسی کو اپنا بنا کر رکھنے میں جو لذت ملتی ہے اس کی وجہ سے آتش اپنے محبوب کے ہر طرح کے ناز ونخرے اٹھانے کے لیے تیار ہیں۔چونکہ آتش کی شاعری کا محبوب اتنا حسین وجمیل ہے کہ اس کو چاہے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔

تجھ سا حسین ہو یار تو کیونکر نہ اس کے پھر
ناز بجا و غمزۂ بے جا اٹھائیے
جور و جفا ہزار کرے ہم خفا نہ ہوں

خوش رو سے، خوش جمال سے، خوش اختلاط سے
سامنے آئینہ رکھتے تو غش آ آ جاتا
تم نے انداز نہیں اپنی ادا کا دیکھا

ان اشعار سے آتش کے محبوب کے حسن، ناز و ادا اور کردار کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی ان کے محبوب کے انگنت پہلو ایسے ہیں جس کو سامنے رکھے بغیر دوسرے شاعروں کے مقابلے میں آتش کے محبوب کی انفرادیت کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔

آتش لکھنوی عشق کے رویہ کا اظہار کرنے میں اردو شاعری کی کلاسیکی روایت سے استفادہ ضرور کرتے ہیں۔ مگر ہر جگہ اپنی انفرادیت کا نقش بھی اس پر چھوڑ جاتے ہیں۔ اکثر اس کی بنیاد انسان کے لطیف ترین انسانی جذبات پر ہوتی ہے۔ آتش کی عشقیہ شاعری میں رسمی اور روایتی قسم کی نامرادی اور یاس انگیزی بھی نہیں ملتی جو اردو کے بیشتر شاعروں کے یہاں غیر حقیقی معلوم ہونے لگتی ہے۔ آتش کی شاعری میں محبوب اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور عاشق کے ساتھ ساتھ معشوق کی بھی شخصیت قابل شناخت معلوم ہونے لگتی ہے۔

حسن تکلیف لب بام اسے کرتا ہے
شرم سمجھاتی ہے سایہ پس دیوار نہ ہو
قید نقاب و قید حیا و حجاب و شرم
یوسف ہمارا رکھتا ہے زنداں نئے نئے
تکیہ تک پہلو میں اس گل نے نہ رکھا آتش
غیر کو ساتھ کبھی یار نے سونے نہ دیا

خواجہ حیدر علی آتش نے کلاسیکی روایت کو کبھی اپنی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔ یہی سبب ہے کہ ان کے بعض اشعار میں شب ہجر کی طوالت اور گیسوئے دوست کی درازی کا معاملہ ہو یا محبوب کو بلائے جاں کہہ کر اس کی نزاکت و لطافت کا اعتراف کرنا جیسے رویوں سے کلاسیکیت سے ان کا رشتہ استوار رہتا ہے اور دوسرے بعض مقامات پر ان کی انفرادیت کو بھی اپنی جگہ برقرار رہنے دیتا ہے۔

ہجر کی شب ہو چکی روز قیامت سے دراز
دوش سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست

اس بلائے جاں سے آتش دیکھئے کیونکر نبھے
سوا شیشے سے نازک دل سے نازک خوئے دوست

لکھنؤ کے شعرا میں عموماً ناسخ اور آتش کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں۔ مگر دونوں کی شاعری اور شاعرانہ محرکات کی دنیا الگ الگ ہے۔ جہاں ناسخ کی شاعری میں معاملہ بندی اور مضمون آفرینی کی بہتات ہے اور داخلی جذبات و محسوسات پر مبنی اشعار مشکل ہی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ وہیں آتش لکھنوی کی غزلوں میں روایت کے احترام کے سبب یا پھر کافی حد تک داخلیت کی گنجائش نکالنے کی وجہ سے، اکثر حقیقی انسانی جذبات سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے۔

آتش کی عشقیہ شاعری کا ایک اہم پہلو محبوب کے سراپا کا بیان بھی ہے۔ مگر آتش کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے اپنے محبوب کے سراپا کو بیان کرنے کے لیے خارجی سراپا نگاری سے کام نہیں لیا اور نہ ہی اس کو عجیب و غریب مخلوق بنا کر ہمارے سامنے پیش کیا۔ بلکہ وہ ایسے شعرا پر طنز کرتے ہیں جو محبوب کے جسمانی خطوط کی تعریف کرتے ہوئے اسے معدوم و موہوم بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس لیے کہ آتش کا محبوب محض تخیل کی پیداوار نہیں بلکہ گوشت پوست کا بنا ہوا انسان معلوم ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی آتش شاعری میں صداقت کے عنصر کو بھی ضروری خیال کرتے ہیں اور اس بات کا اعتراف بھی کرتے ہیں کہ کامیاب شاعری بغیر مبالغے کے وجود میں نہیں آ سکتی۔

معدوم وہ کمر ہے، نہ موہوم وہ دہن
کہتے ہیں شاعر ان کے جو کچھ کچھ گمان ہے
آتش برا نہ مانیو، سچ سچ جو پوچھیو
شاعر ہیں ہم، دروغ ہمارا کلام ہے

ان کے یہاں حسن کی تصویر کشی اس انداز میں ملتی ہے یا یوں کہیے کہ آتش نے اپنے تخیل اور احساس سے اپنے محبوب کے حسن و جمال میں کچھ ایسے رنگ بھر دیے ہیں کہ اس کے محبوب کا پیکر منھ بولتی تصویر نظر آنے لگتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اپنے استاد مصحفی کے اثر سے آتش کے یہاں حسن کا ایک ایسا شوخ اور رنگین احساس پایا جاتا ہو۔ انہوں نے اپنے محبوب کے حسن و جمال کو کتنی کامیابی کے ساتھ اپنی غزلوں کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اس کی عمدہ مثال اس شعر کو قرار دیا جا سکتا ہے۔

جب دیکھیے کچھ اور ہی عالم ہے تمہارا

ہر بار عجب رنگ ہے ہر بار عجب روپ

بیشتر اوقات آتش جب حسن و عشق کا بیان کرتے ہیں وہاں عاشق و معشوق کے درمیان ربط و ہم آہنگی کا عنصر پایا جاتا ہے اور عاشق و معشوق کی اہمیت میں کسی طرح کی تفریق تک نظر نہیں آتی۔

پاس رسوائی کا دونوں جانبوں سے شرط ہے
میں تمھیں، تم مجھ کو سمجھاؤ خدا کے واسطے

یہاں فراق گورکھ پوری کا ایک اقتباس نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے دہلی اور لکھنؤ کی شاعری میں امتیاز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''صحیح ماحول میں محبت اور عشقیہ شاعری دل تنگ نہیں ہوتی۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ جب دلی اجڑ چکی تھی اس وقت لکھنؤ کی زندگی جنت کی زندگی تھی لیکن کچھ تو فرق دلی اور لکھنؤ کی زندگیوں میں تھا۔ آتش کی عشقیہ شاعری میں جو ہمک اور لہک ہے وہ بڑی حد تک اسی فرق و امتیاز کی مرہون منت ہے۔'' ۲

یہاں فراق کی اس بات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے کہ آتش کی شاعری کو صرف ماحول کی دین کہا جائے یہ بات کسی طرح مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ کیونکہ لکھنؤ کے بعض دوسرے شاعروں کے یہاں بھی عشقیہ شاعری ملتی ہے جو رسمی عشق بازی اور محض ہوسنا کی حد تک محدود ہے۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ آتش کے مزاج کو لکھنؤ کے ماحول سے مناسبت تھی۔ اس میں بھی آتش کی شخصیت اور ان کے انفرادی نقطۂ نظر کا بڑا ہاتھ ہے۔ آتش کی عشقیہ شاعری میں متعدد جگہ جنسی جذبے کی کارفرمائی اور اس کے بیان میں بے باکانہ انداز ملتا ہے۔ مگر سطحی جذباتیت اور بوالہوسی کی حد تک نہیں۔ آتش کی شاعری میں عاشق و معشوق کے یہاں خود سپردگی کا انداز ملتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے جذبات کی مساویانہ قدر کرتے ہیں۔ ظاہر ہے عاشق و معشوق کا یہ رویہ بے پناہ خلوص و محبت کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔ یہ آتش کی شاعری کی وہ خصوصیت ہے جو انہیں دوسرے شاعروں سے مختلف بناتی ہے۔

وصل کی شب ہے کہاں ساقی تکلف بر طرف
میں تمھیں پیمانہ دوں، تم مجھ کو دو پیمانہ آج
پری شیشے میں اتری کہیے یا قالب میں روح آئی

عجب انداز سے آغوش میں وہ نازنیں آیا
شب وصل تھی چاندنی کا سماں تھا
بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا
جب چاہتے لے لیتے تھے آغوش میں تم کو
مجبور سے رہ جاتے تھے، مختار ہمیں تھے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے عریانیت کا احساس تو ضرور ہوتا ہے۔ مگر آتش کے اس نوع کے اشعار انشا، جرأت، مومن، داغ وغیرہ کی معاملہ بندی سے الگ ہیں۔ انھوں نے اپنی شاعری میں عشق سے زیادہ عشق بازی کے عنصر کو پیش کیا ہے۔ آتش کی عشقیہ شاعری کے اس پہلو کو خلیل الرحمٰن اعظمی نے ہوسنا کی کے بجائے صحتمند جنسیت سے تعبیر کیا ہے۔ آتش کے یہاں عشقیہ شاعری کے مرکزی کردار یعنی عاشق و معشوق کامیاب محبت کے نشے میں چور نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں آل احمد سرور کی یہ رائے قابل قبول معلوم ہوتی ہے کہ:

''اردو شاعری میں محرومی و ناکامی کی بنا پر قنوطیت کی جو پر چھائیں ہے اس کو دیکھتے ہوئے آتش کی جاندار، رنگا رنگ اور بھر پور عشقیہ شاعری بڑی قابل قدر ہو جاتی ہے مگر یہ سوچنے کی بات ہے کہ رنگوں، خوشبوؤں اور کرنوں کی یہ جنت زندگی کا ایک قابل قدر گوشہ ہے، ساری زندگی نہیں۔ اس لیے اس میں کیفیت ہے۔'' ۳؎

دراصل آتش کی عشقیہ شاعری مختلف رنگوں کا مجموعہ ہے۔ جہاں صرف جنسی پہلو ہی نہیں بلکہ ایسے اشعار بھی کثیر تعداد میں ملتے ہیں جن میں عشق کی دوسری ماورائی کیفیت بھی ہے۔ جہاں محبوب سے وصال میسر نہیں بلکہ آرزوؤں اور تمناؤں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے۔ مثال کے طور پر ایسے متعدد اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں جن میں فراق یار میں بے قراری، محبوب کی بے رخی، عشق میں ناکامی اور یاس و غم کی کیفیت موجود ہے۔

وہ جان جاں نہیں آتا تو موت ہی آتی
دل و جگر کو کہاں تک بھلا لہو کرتے
فراق یار میں دل پر نہیں معلوم کیا گزری
جو اشک آنکھوں میں آتا ہے سو بیتابانہ آتا ہے

دل کو لگا ہے روگ محبت کا بے طرح
جا ن آج بچ گئی تو یقیں ہے کہ کل تمام

ان تمام اشعار میں یاس و نا امیدی کی کیفیت کا بیان تو ملتا ہے مگر لب و لہجے میں اعتدال وتوازن کا انداز بھی دیکھا جا سکتا ہے۔غور طلب بات یہ ہے کہ ان اشعار میں بھی آتش کا محبوب ظالم، قاتل اور سنگ دل بن کر سامنے نہیں آتا۔ وہیں دوسری جانب ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں محبوب سے چھیڑ چھاڑ، عاشق کی خودداری، معشوق کی شوخی، اور محبوب کو چیلنج کرنے کا انداز بھی ملتا ہے۔

ملتا جو نہیں یار تو ہم بھی نہیں ملتے
غیرت کا اب اپنی بھی تقاضا ہے تو یہ ہے
روٹھ کر ملنے جاتا ہوں تو کہتا ہے وہ شوخ
کل خفا تم تھے مزاج آج ہے ناساز اپنا
تیری تلوار کی برش کا بہت شہرہ ہے
ہم بھی دیکھیں تو، ہمیں کرتی ہے کیونکر ٹکڑے

اس پس منظر میں ایک بار پھر آتش کی عشقیہ شاعری سے متعلق خلیل الرحمٰن اعظمی کی یہ رائے بڑی اہم معلوم ہوتی ہے کہ:

''آتش کی شخصیت کا اظہار وصل میں وہیں ہوتا ہے، جب ان کی عشقیہ شاعری خالص حسن وعشق کے دائرے سے نکل کر کائنات کی وسعتوں کو اپنے اندر سمو لیتی ہے۔ وہیں ان کے تخیل میں، ان کے وجدان میں، ان کی بصیرت میں، انسانی دل ودماغ پر حاوی ہوجانے کی قوت، چھا جانے، پھیلنے اور بڑھنے کی طاقت، غرض وہ تمام خصوصیات ملتی ہیں جو ایک بلند پایہ شاعر کے لیے ضروری ہیں، وہیں وہ ہمیں ایک بڑے انسان کے روپ میں نظر آتے ہیں۔ اپنی ذات کی وجہ سے بھی اور اپنے نظریات کے سبب بھی، اردو کی عشقیہ شاعری کو تنگ دائرے سے نکالنے اور فارسی شاعری کی تقلید سے آزاد کرانے میں آتش کا بڑا حصہ ہے، جو لوگ اردو کی تمام تر شاعری کو محض فارسی کی نقالی کہتے ہیں، وہ میر اور آتش کی عشقیہ شاعری

پڑھیں۔''[۴]

حقیقت یہ ہے کہ آتش کی پوری شاعری غزل کی کلاسیکی شعریات کی مرہون منت ہے۔جس میں انسان کے متعدد آفاقی رویوں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ان کا تصور کائنات محض جسمانی،ماڈی یا روایتی نہیں بلکہ وہ کلاسیکی شعریات کا احترام ہرصورت میں ملحوظ خاطر رکھتے ہیں،اور ذاتی یا انفرادی عشقیہ رویوں کو بھی اپنی غزل میں آفاقیت میں ڈھال کر پیش کرنے میں قادر ہیں۔

○

حواشی:

۱۔آتش کی عشقیہ شاعری،ص۳۱،نگار دسمبر،۱۹۴۸

۲۔بحوالہ،مقدمہ کلام آتش،ص،۹۷،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۱۵

۳۔مقدمۂ کلام آتش،ص،۱۲۰ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۱۵

۴۔آتش کی عشقیہ شاعری،ص۴۳،نگار دسمبر۱۹۴۸

فرزانہ اعظم لطفی

میں آتشکدۂ عجم کا سمندر ہوں

گرفتہ خاطر غالب زہند و اعیانش
برآن سرست کہ آوازۂ عجم گردد

جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خاں آرزو کے زیر اثر ایرانی اہل زباں کے خلاف ردعمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا لیکن کچھ وجوہ کی بنا پر ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کا رجحان شروع ہوا۔ فارسی زباں سلاطین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکار دربار کی زبان تھی۔ اس زبان میں سب بڑی خاصیت یہ تھی کہ اس میں علم و ادب کا سرمایہ موجود تھا. بلکہ کہا جاتا ہے کہ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی۔ جو تہذیبی سطح پر دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی۔ اس زبان کی روایت ادب اس دور کے برعظیم کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی۔ اس لیے جب اردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعروں نے نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع کیا۔

یہی عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ بھی اس وقت ہوا جب عربوں نے ایران فتح کیا۔ اس وقت اردو کی طرح فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی با قاعدہ نظام یا روات نہیں تھی۔ قبل اسلام کی فارسی شاعری ہندوستان میں نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابل ذکر نمونے نہیں ملتے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری

کے اصناف، موضوعات، اسالیب، اوزان ذکور اور نظام عروض کو اختیار کیا۔ چنانچہ منوچہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی قصائد کی پیروی کرتا ہے بالکل یہی صورت اردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر خود سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف ذکور، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے۔

شاعری دانی کدامین قوم کردند آنکہ بود
ابتداشان امراء القیس انتہاشان بوفراس
(انوری)

اور اردو شاعری کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے۔

ہمارا حسن ہے شوقی معلم ذہن کو تیرے
سبق کچھ عنصری کا یہ درس کچھ انوری کا ہے
(حسن شوقی)

نصرتی بھی فخر کے ساتھ اس بات کے مدعی ہیں کہ ''دکن کا کیا شعر جیوں فارسی'' وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے ہنر کو ملا کر 'شعر تازہ' کی بنیاد رکھتے کا بھی دعویٰ کرتے ہیں۔

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر
نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سوز
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا
کیا شعر تازہ دونوں فن ملا

اور ولی کا کہنا ہے:

تیرا مکھ مشرقی، حسن انوری، جلوہ جمالی ہے
نیں جامی، جبین فردوسی و ابرو ہلالی ہے

یا:

عرفی و انوری و خاقانی
مجھ کو دیتے ہیں سب حساب سخن

فارسی روایت اردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی کردار ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں کیا تھا۔

طبیعت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بچے اب ظالم پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان کی تاریخ اور تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار پھول نہ صرف اردو زبان پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی فارسی آوازیں، خوشبوئیں، علامات و رمزیات، تراکیب و بندش شامل شاعری ہو گئیں۔ ہندوستان کے معاشرے نے فارسی کو ترک کو ضرور کیا ہے مگر اُسے نفرت نہیں کی بلکہ اپنی زبان میں فارسی اور ایرانی تہذیب کے سارے عناصر، سارے سانچے، طرز احساس، اور فارسی علامات و رمزیات کو بہ خوبی دل سے قبول کیا۔ اگر چہ ہندی نژاد شاعر آج کل اپنی شاعری کے اصلاح سخن میں کسی ایرانی نژاد اور فارسی دان کی ضرورت محسوس نہیں کرتا مگر فارسی روایت سے کبھی آزادی نہیں مانگ سکتا ہے آزاد ہوئے ہوئے بھی فارسی روایت کے پکڑ میں ہے۔ اردو شاعری نے نظام عروضی فارسی کو اپنایا اور اردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا کر دی کیونکہ فارسی میں اظہار کے سانچے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اردو نے قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ، مسمّط، اور اس کی آٹھوں قسمیں یعنی: مثلّث، مربّع، مخمّس، مسدّس، مسبّع، مثمّن، متسّع اور معشّر کو بھی اپنایا، ان کے علاوہ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، اور فرد کو بھی قبول کیا او ساتھ ساتھ حمد، نعت، منقبت، ہجو، واسوخت، مرثیہ، شہر آشوب پوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔

اردو میں صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت فارسی ہی سے اردو میں آتی ہے اور تمام صوفیانہ اصطلاحات: وحدت الوجود، عرفان نفس، ناسوت، ملکوت، جبروت، لاہوت، فنا فی اللہ، جبر و قدر، نور مطلق، خوف و رجا، حقیقت و مجاز، ظل، تجد د امثال، مشاہدہ وجدانی، مرتبہ یقیں، فارسی تصوف سے آتی ہیں۔ اردو میں اکثر تمام اخلاقی تخلیقات میں پند و اندرز و نصائح کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان، انوار سہیلی، منطق الطیر، اخلاق جلالی، اخلاق ناصری، اخلاق محسنی اور سیاحت نامہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامہ فردوسی، اردو شاعری میں مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ اور اردو غزل کی چاشنی عشق و محبت، تجربات و مشاہدات و اخلاق و حکمت و پند و نصائح، تصوف و سلوک فارسی خصوصیت سے اخذ کیے جاتے ہیں. شاعرانہ تعلّی، تجلیل عارفانہ اور مبالغہ بھی فارسی شعر و شاعری سے اردو میں آنے لگتے ہیں۔

جمشید و سکندر، شیرین و فرہاد، رستم و سہراب، یوسف و زلیخا جو فارسی میں مستعمل تھیں

سب اردو شاعری میں زینت سخن بن جاتے ہیں۔محتسب و واعظ زاہد و ناصح، پیر مغان، گبر و ترسا، آتشکدہ فارسی سے اردو شاعری میں شامل ہو جاتا ہے۔ان تاثرات کے نتیجے میں غالب ہندی نژاد شاعر نے ہندوستان میں فارسی زبان اور ایرانی روایت کا بے مدعا شاعر کا نمایندہ دکھائی دیتا ہے۔اگر چہ غالب نے کبھی ایران کو نزدیک سے نہیں دیکھا مگر اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ:

''مجھے فارسی کی آتش بے دود نے کباب کر ڈالا۔اور میں بادۂ پرزور معنی کی تلخی سے آشنا ہوں۔ میں آتشکدۂ عجم کا سمندر ہوں[۱] اور اپنے سوز کا جواب میں خود ہوں۔ میں نخل بندان ایران کے باغ کا بلبل ہوں. میرے نالہ و زاری کا نشان میرے ہی وجود کے اندر ملے گا۔ سانس شرارے ہوتی ہے اور زبان شعلوں کی فصل کاٹتی ہے۔ میں اس غیر معمولی صورت حال میں مبتلا ہوں'' (کلیات غالب، فارسی، ص15۷)

غالب نے اپنے آپ کو آتشکدۂ عجم کا سمندر مان لیا ہے۔ابتدا سمندر کو، فرہنگ دہخدا کے مآخذ سے واضح کیا کریں گے۔

(۱) بہ آتش درون بر مثال سمندر
بہ آب اندرون بر مثال نہنگان
(رودکی)

(۲) در این آتش چہ میجوید سمندر وار پروانہ
یکی چندین مقر دارد یکی چندین مفر دارد
(ناصرخسرو)

(۳) سمندر نہ اے گرد آتش مگرد
کہ مردانگی باید آنگہ نبرد
(سعدی)

(۴) نہ ماہی بہ جز آ ب گیرد نشیمن
نہ ز آتش کرانہ گزیند سمندر
(ہندوشاہ نخجوانی)

(۵) خشم تو بر دوستان تو است عنایت

کاش سوزان بود حیات سمندر

(قاآنی)

سمندر کے علاوہ، سمندول، سمندور، سمندوک، سمندون بھی فرہنگ دہخدا میں حیوان آتش کے نام سے لایا گیا ہے. فرہنگ دہخدا، ج،9،ص13763)

غالب نے جا گیر سمندر کو اپنے اشعار سے یوں لایا ہے:

جاری تھی اسد داغ جگر سے مری تحصیل

آتشکدہ جا گیر سمندر نہ ہوا تھا

یہاں جا گیر سمندر سے مراد قدیم آتشکدہ ہے۔ سمندر (بروزن قلندر) دولفظوں سے مرکب ہے سام بہ معنی آگ اور اندر کلمہ ظرف ہے۔ سمندر آگ کا مشہور جانور ہے جو آگ میں جلتا نہیں ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ آگ میں ہی پیدا ہوتا ہے اور آگ میں ہی رہتا ہے اگر آگ سے باہر آجائے تو فوراً مر جاتا ہے۔ مشہور ہے کہ جس جگہ ایک ہزار سال تک متواتر آگ جلتی رہے وہاں یہ جانور پیدا ہو جاتا ہے۔

جب غالب اپنے آپ کو ایران کے قدیم آتشکدے یعنی جا گیر سے متعلق سمجھتے ہیں اور اسی اوصاف پر کہ سمندر یونہی پیدا نہیں ہوتا مگر ہزار سال متواتر جلتی ہوئی آگ سے پتہ چل جاتا ہے کہ غالب واقعاً فارسی زبان اور ایران سے کتنی محبت رکھتے تھے اور اس سے بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ داغ جگر اسد آتشکدہ جا گیر سمندر سے بھی سوزان ہے۔

ایران کے آتشکدے میں اسلام سے پہلے یہ جانور موجود تھا۔ زاہدان آتشکدہ اس کی کھال سے ٹوپیاں بنا لیتے تھے اور جب ٹوپی میلی ہو جاتی تھی تب اس کو آگ میں ڈال کر صاف کر لیتے تھے۔

گویا غالب نے بھی اپنے زمانے کے لاپروائی اور بے مہری سے تنگ آ کر خود کو سمندرِ آتشکدۂ عجم مان لیا تاکہ اس طرح آتش میں اس کا جگر اور دل صاف ہو جائے۔

غالب بے وجہ اپنے آپ کو آتشکدۂ سمندر نہیں بتا دیتے ہیں کیونکہ:

غالب، از خاک کدورت خیز ہیزم دل گرفتا صفہان ہی، یزد ہی، شیراز ہی، تبریز ہی

اور:

غالب از ہندوستان بگریز فرصت مفت تست

در نجف مردن خوش است در صفاہان زیستن

(دیوان فارسی غالب،ص315)

غالب اس بات پر متفق ہیں کہ

''اکنون دل دل بدین ہا گرایشی نمانده وداعیه رہائی، از بندتن پدید آمده، ہمه آن می خواہم که یکبارہ مرز بوم ایران راپیمایم وآتشکده ہای شیراز را بنگرم واگر پای عمر به سنگ نیاید، فرجام کار به نجف اشرف برسم ومزارآن راکہ ازکیش آبایم بدرآورد وبه خود به خود کشید، بنگرم۔

وہ چاہتے تھے:

مستانه جان دہم و سر به بالین فنا نہم
غالب روش مردم آزاد جداست

غالب کے عہد میں فارسی شاعری عنقا ہو چکی تھی لیکن غالب نے دیوان فارسی شاعری کو بڑی شجاعت اور حوصلے کے ساتھ لکھتے رہے۔

این سعادت به زور بازو نیست
تا نبخشد خدای بخشنده

اپنے زمانے کے ہر کس وناکس سے تلخ باتیں سنتے رہے مگر ٹس سے مس نہیں ہوئے:

جہانیان ز تو برگشته اند گر غالب
ترا چه باک خدایی که داشته داری

بے مدعا، خاضعانہ، خاشعانہ شاعری کیا کرتے تھے۔

دم از ریاست دہلی نمی زنم غالب
منم زخاک نشینان آن دیار یکی

غالب کے زمانے میں فارسی زبان سے محبت رکھنے والے لوگ کہاں تھے؟ مدعیان دروغ گو(جھوٹ بولنے والے) ایک طرف انگریزوں کا ساتھ دیتے تھے اور ایک طرف قرآن کو دام تزویر میں ڈال دیتے تھے غالب اس بات پر کہتے تھے۔

از حشمت، اہل جہل به کیوان رسیده اند
جز آه اہل فضل، به کیوان نمی رسد
زنہار از آن قوم نباشی که فریبند

حق را بہ سجودی و نبی را بہ درودی

اگر چہ غالب نے درباری تعلقات کی وجہ سے پہلے کئی سال تک زیادہ توجہ اردو کی طرف رکھی۔ انہوں نے فارسی اشعار بھی کہے لیکن ان اشعار، بالخصوص فارسی غزلیات کی تعداد کم ہے۔اور کلام کا بیشتر حصہ اردو میں ہے۔غدر کے بعد دربار اور درباری تعلقات ختم ہو گئے۔اب مرزا نے فارسی پر پھر زیادہ توجہ دینی شروع کی۔اور غدر کے بعد انہوں نے جو اشعار کہے ہیں۔ان میں فارسی اشعار کی تعداد اردو اشعار سے زیادہ ہے بلکہ شاید 1852 سے 1862 تک انہوں نے سوائے ایک قصیدے کے جو منشی شیونرائن کے نام سے شائع ہوا، اور چند اشعار کے، جن میں غدر کے مصائب کا رونا ہے، ایک بھی اردو شعر نہیں کہا۔ (شیخ محمد، اکرام، غالب نامہ، ص239)

غالب اپنی فارسی شاعری کی راہ میں قاآنی کی بحریں اور لفظوں کی ترتیب سے متاثر ہوتے ہیں۔

وا ے خداوند خردمند و جہان داور دانا
پے بہ نیرو نے خرد بر ہمہ کردار توانا
اے برفتار و بدیدار، بہ زیبائی و خوبی
سرو نو خاستہ آسا، مہ نا کا بستہ مانا
بہ ادا پایہ فزایا، بہ نظر عقد کشایا
بہ کرم ابر عطایا، بہ غضب برق سنانا
بہ نگہ خستہ نوازا، بہ سخن بذلہ طرازا
بہ قلم غالیہ سایا، بہ نفس عطر فشانا

(غالب اور رام پور، ص49)

غالب نے اپنے زمانے کے انتشار اور بے مذہبی اور ریاکاری کے دور میں فارسی شاعری میں تصوف اور عرفان میں پناہ لیتے ہیں، لاعلمی، بے حسی، اور لا ادرا کی اور عارضی دور میں غالب نے انسان کو قطرہ نہیں بلکہ سمندر دکھایا مذہبی رسوم، تعویذ گنڈا، جنتر منتر، پیر پرستی، قبر پرستی، ترک دنیا کا مسلک اور زندگی کو گناہ اور غلاظت کا ڈھیر قرار دینے کا رویہ پروان چڑھتا ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ غالب اپنے عہد میں کسی انتشار بے حسی، لامذہبی کا شکار نہیں ہوا بلکہ عزت نفس اور جوش جذبہ سے اپنے آنے والی نسل کو ہمت عالی کی دعوت دی۔

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

غالب نے فارسی شاعری کے ذریعے سے عرفان کے راستے کو اپنایا

زاہد مناز چندین زنارم ارگستی
از جبّ ہام نذزدند کس سجدہ صنم را
سخن کوتہ مرا ہم دل بہ تقوی مائلست اما
زننگ زاہد افتادم، بہ کافر ماجرائیہا

غالب ہمارے ایران کے عظیم شاعر حافظ سے بہ خوبی عرفان کے دائرے میں متاثر ہوتے ہیں۔

سجادہ رہن می نپذیرفت میفروش
کاین را نسبت بہ خرقہ سالوس می رسد
(غالب)

بسکہ در خرقۂ سالوس زدم لاف صلاح
شرمسار رخ ساقی و می رنگینم
(حافظ)

من آنیم کہ ز مرگم جہاں بہ ہم نخورد
فغان زاہد و فریاد برہمن یاد آر
(غالب)

من از پیر مغان دیدم کرامت ہاے مردانہ
کہ این دلق ریائی را بہ جای درنمی گیرد (حافظ)

غالب عارف منشی بے مدعا نے اپنی فارسی شاعری اور اپنے فارسی ادب کے عہد میں اردو اور فارسی شاعری میں قارئیں کو سوچنا سکھایا اور ان کو غور وفکر کرنے کی عادت ڈال دی۔

کہتے تھے 'جان از آن خداست' ہم نے کہاں سے بڑا کام کیا ہے۔

جان دی، دی ہوئی، اس کی تھی
حق تو یہ ہے، کہ حق ادا نہ ہوا

وہ اپنی فارسی شاعری میں کافی خداپرست اور خداشناس دکھائی دیتے ہیں اور یہی عرفان ان کو اپنے عہد کی یادگار بناتا ہے۔

۱۔ ہرچہ بینی بہ جہان حلقہ زنجیری ہست
ہیچ جا نیست کہ این دائرہ با ہم نرسد
۲۔ ر ذرہ خاکم زتو رقصان بہ ہوائی است
دیوانگی شوق سر انجام ندارد

۳۔ غالب فارسی ادب کے ذریعے اپنے عہد کے خلاف نعرہ لگانے کے بجائے عرفان سے آواز اٹھائی ہے کیونکہ عرفان رسم پرستی، ظاہر بینی اور دین کے دعوے داروں اور ان کے زیر اثر حکومتوں کے استبداد اور استحصال کے خلاف ایک باغیانہ تحریک ہے اس لیے ہر زمانے میں اُسے عوام کی حمایت حاصل رہی ہے اور رہے گی۔

غالب نے فرمایا تھا:

''خدا کے لیے میری طرف ایسی توجہ فرمایئے اور اپنی قوت باطنی صرف کیجیے کہ میری بیرنگی کی مشق زیادہ ہو جائے تا کہ رفتہ رفتہ میں فانی اور مستغرق ہو جاؤں اور رنگ و بے رنگی استغراق اور استہلاک سب سے چھوٹ جاؤں اور عدم محض ہو جاؤں۔''

ما ہمای گرم پروازیم فیض از ما مجوی
سایہ ہمچو دود، بالا می رود از بال ما

''کہا جاتا ہے کہ ہندوستان میں فارسی شاعری نہایت تیزی سے رو بہ زوال ہے! مگر یہ ناممکن ہے کیونکہ غالب تو ہے!

○

۱ -سمندر: یونانی سے 'سالا مندرا' (Salamandra) اور فرانسیسی زبان میں بھی 'سالا مندرے' (Salamandre) یعنی موکل آتش کا فرشتہ سمندر ایک قسم کا جانور ہے جو آگ میں متکون ہو جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے اس کی شکل بڑے چوہے کی سی ہوتی ہے اور اس کا مکان آگ میں ہی ہے اگر آگ سے باہر نکل جائے تو مر جائے گا۔ لوگ اس کو پکڑ کر اور اس کے کھال سے ٹوپی اور رومال بنا لیتے ہیں۔ اگر یہ کھال کسی بھی وجہ سے گندی ہو جائے پاک ہونے کے لیے دوبارہ نذر آتش کرتے ہیں۔ اور بعض دیگر لوگ کہتے ہیں کہ وہ ایک مرغے کی طرح ہے۔ اس کا مکان پارسیوں کے آتشکدے میں ہوتا ہے۔ ایرانی شاعروں نے سمندر کو اسی طرح اپنے اشعار میں یاد کیا ہے۔
ترجمہ: (فرہنگ دہخدا، ص13763، ج9)

کتابیات:

۱۔اکرام،شیخ محمد،'غالب نامہ'غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی2005
۲۔امام،ڈاکٹرمنظر،'تاریخ ادبیات ایران'،ج دوم،کتابستان،چندوارہ منظر پور،بہار2000
۳۔قریشی،وحید،'صحیفہ غالب نمبر'،اکتوبر1969
۴۔ماہلی،شاہد،'غالب اورآگرہ'غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی،?2003
۵۔انصاراللہ،محمد،'غالب ببلیوگرافی کتابیں'غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی1998
۶۔عارف،اخلاق حسین،'غالب اورفن تنقید'غالب اکیڈمی،نئی دہلی1977
۷۔ماہلی شاہد،'غالب اوررام پور'غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی2006
۸۔احمد،ساحل،'غالب کی ہندوستانیت'اردورائٹرس گلڈ،الہ آباد1996
۹۔قاسمی،شریف حسین،'دستنبو میرزا اسداللہ خان غالب دہلوی' غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی 2007
۱۰۔ماہلی،شاہد،'غالب اور بنارس'،غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی2010
۱۱۔کرمانی،پروفیسروارث،غالب کی فارسی شاعری،غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی،2001
۱۲۔حیدر،ڈاکٹر رضا،'اردو شاعری میں تصوف اور روحانی اقدار'،غالب انسٹی ٹیوٹ،نئی دہلی 2007

محمد مقیم

بچوں کے افسانوی ادب کی شعریات اور امکانات

ادب اطفال کی شعریات پر بات کرتے ہوئے عام طور پر درج ذیل باتوں پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے اور مختلف مضامین میں بیان کا انداز اور لفظوں کے پھیر بدل سے انھیں باتوں کا اعادہ کیا جاتا ہے:

(۱) نزاکت (۲) معصومیت (۳) سادگی (۴) طفولیت کی نفسیات (۵) دلچسپی اور انہاک (۶) درس اخلاق (۷) ناصحانہ اسلوب (۸) زبان کی صحت اور الفاظ کی صحت (۹) علم کی ترسیل/معلومات کی فراہمی

ظاہر ہے مندرجہ بالا باتوں میں سے اکثر کا تعلق ادب اطفال کی شعریات کے بجائے اس کے تخلیقی سروکاروں سے ہے۔ ادب اطفال کے اظہار کے جتنے بھی ممکنہ ذرائع ہو سکتے ہیں ان سبھی کا سروکار مذکورہ عناصر سے ہے۔ ان میں صرف بچوں کی نفسیات، دلچسپی اور انہاک ہی وہ نکتہ ہے جس کا تعلق شعریات سے ہے۔ کیوں کہ بچوں کی نفسیات کا احساس شعریات کے تعین میں مدد دیتا ہے۔ دلچسپی اور انہاک پیدا کرنے کی سعی ہمیں تکنیک کی طرف لے جاتی ہے اور اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتی ہے کہ اس پہلو کے برتنے کے کتنے امکان ہو سکتے ہیں۔ یہ سوال ہماری توجہ پلاٹ کی طرف مبذول کرتا ہے۔ پلاٹ کے حوالے سے جتنے تجربات اور مباحث ہیں وہ سب بچوں کے ادب کی تخلیق میں غالباً ہماری زیادہ مدد نہیں کر سکتے۔ البتہ چند ابتدائی باتوں پر ضرور توجہ دی جانی چاہیے۔ کہانی اور پلاٹ کے فرق کی

وضاحت دو سوالوں سے کی جاتی ہے؛ پہلے سوال، پھر کیا ہوا؟ یا آگے کیا ہونے والا ہے؟ کا تعلق کہانی سے ہے اور دوسرے سوال، یعنی ایسا کیوں ہوا؟ کا تعلق پلاٹ سے ہے۔ دراصل یہ فرق ناول اور مختصر افسانے کو ذہن میں رکھ کر کیا گیا ہے ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ دونوں ہی سوالوں کا تعلق پلاٹ سے ہے۔ پھر کیا ہوا؟ یا آگے کیا ہونے والا ہے؟ یہ سوال زبانی بیانیہ کے پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے جبکہ ایسا کیوں ہوا؟ تحریری بیانیہ کے پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے۔ اس بنا پر کہہ سکتے ہیں کہ تحریری بیانیہ کا پلاٹ علت و معلول کے رشتے سے بنا جاتا ہے۔ دونوں ہی سوال دلچسپی پیدا کرتے ہیں لیکن پھر کیا ہوا؟ تجسس پیدا کرتا ہے اور ایسا کیوں ہوا؟ فہم اور ادراک۔ اب غور کرنے کی بات یہ ہے کہ بچوں کے افسانوی ادب میں کون سا پلاٹ زیادہ معاون ہے۔ یا دونوں طرح کے پلاٹ کا استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اگر دونوں طرح کے پلاٹ کا استعمال کیا جائے تو کس حد تک؟ اس بات کا جائزہ لینے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ دونوں قسم کے پلاٹ کے امتیازات کا اعادہ کر لیا جائے:

(۱) ایسا پلاٹ جس میں واقعہ یا واقعات زمانی ترتیب کے ساتھ پیش کیے جائیں۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ یہ تجسس کو بیدار رکھتا ہے۔ آئندہ کیا ہونے والا ہے؟ یعنی واقعہ پر زور زیادہ رہتا ہے۔ ایسا پلاٹ زبانی بیانیہ کے لیے زیادہ موزوں ہوتا ہے۔

(۲) ایسا پلاٹ جس میں واقعہ یا واقعات کی زمانی ترتیب علت و معلول کے رشتے سے بندھی ہوئی ہو۔ اس قسم کا پلاٹ تحریری بیانیہ کی خوبی ہے۔

ادب اطفال اپنی فطرت کے اعتبار سے زبانی پن پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔ اس لیے بچوں کے افسانوی ادب کے پلاٹ میں ''آئندہ کیا ہونے والا ہے'' جیسے سوال کی اہمیت بڑھ جاتی ہے یا یہ زیادہ کارگر ہوتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ایسا پلاٹ جس کو ''کہانی'' کہا جاتا ہے تجسس کے سہارے قائم ہوتا ہے۔ ایک بالغ انسان کے بالمقابل بچے کی فطرت زیادہ تجسس پسند ہوتی بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ بچوں میں رگ تجسس زیادہ ہی پھڑکتی ہے۔ لہٰذا اسے جگائے رکھنا بچوں کے افسانوی ادب کا بنیادی مسئلہ ہونا چاہیے کیوں کہ تجسس بچوں کے لیے معلومات کے حصول کا ذریعہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اب تک بچوں کے لیے لکھی جانے والی کہانیوں میں تجسس نہیں ہے لیکن بیشتر کہانیوں میں تجسس کا غالب حصہ ایسے بیان پر مبنی ہوتا ہے جو پس منظر یا ماحول نگاری سے تعلق رکھتا ہے۔ ایسی صورت میں قاری کے تجسس کی حد بس اتنی ہی ہوتی ہے

کہ واقعہ کب پیش آئے گا؟ ۔ یہ کیفیت اکتا دینے والی ہوتی ہے کیوں کہ بچے کا ذہن ایسے بیان میں زیادہ دلچسپی نہیں لیتا جو یاد رکھنے کا تقاضا کرتا ہو۔ اس طرح کے بیان میں ایک مشکل یہ بھی ہوتی ہے کہ اسے زبانی سنانا تقریباً ناممکن ہوتا ہے اگر سنا بھی دیا جائے تو سبق سنانے کا احساس ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک کہانی کا ابتدائی حصہ ملاحظہ کیجیے:

> دہلی کا ایسٹ آف کیلاش کھاتے پیتے، پڑھے لکھے لوگوں کا علاقہ ہے۔ اسی سے ملا ہوا ہے گڑھی۔ گڑھی میں جو لوگ رہتے ہیں وہ اتنے پیسے والے نہیں ہیں۔ زیادہ تعلیم یافتہ بھی نہیں ہیں۔ سنتے ہیں گڑھی پہلے ایک دیہات تھا۔ اب بھی دیہات جیسا ہی لگتا ہے۔ مکان بہت معمولی ہیں۔ ان کے چھوٹے چھوٹے کمرے کم کرایے میں مل جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں باہر سے آنے والے بہت سے طالب علم بھی رہتے ہیں۔
>
> دانیال ایسٹ آف کیلاش میں رہتے ہیں۔ وہ دہلی پبلک اسکول کی چوتھی جماعت میں پڑھتے ہیں۔ ان کے دادا ایک ریٹائرڈ سرکاری افسر ہیں۔ گھر پر وہ دانیال کو اردو خود پڑھاتے ہیں۔ ان کے گھر کے پاس سے ایک سڑک نیچے ڈھلان پر اترتی ہے۔ یہ گڑھی میں جاتی ہے۔ صبح صبح یہ سڑک جاگ اٹھتی ہے۔ گڑھی کے باسی اپنے اپنے کام دھندوں کے لیے نکل پڑتے ہیں۔ کچھ بچے بستہ لٹکائے اسکول جاتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ گڑھی میں رہنے والے بچے مہنگے اسکولوں میں نہیں پڑھتے۔ (دانیال، دادا اور جاسی، از ذکیہ مشہدی)

یہ سارا بیان یا تو یاد رکھے جانے کا تقاضا کرتا ہے یا پھر ایسے منظر کا جو اس بیان پر مشتمل ہو اور سارا بیان پس منظر سے آتی ہوئی آواز کا کام کرے۔

ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بچوں کے لیے کہانی خلق کرتے وقت ہمارا سارا زور اس بات پر ہوتا ہے کہ کسی طرح کوئی اخلاقی درس بچوں تک واضح انداز میں پہنچا دیا جائے۔ اس کے لیے ہم کچھ زبان، کچھ بیان اور کچھ مکالموں کے ذریعے کوئی اخلاقی درس ترتیب دے

لیتے ہیں اور یہ فرض کر لیتے ہیں کہ بچوں کی کہانیوں میں تکنیک کی پیچیدگیوں کا کوئی کام نہیں۔ ظاہر ہے بچے تکنیک پر غور نہیں کرتے اور نہ ہی تکنیکی باریکیوں پر ان کی نظر ہوتی ہے لیکن تکنیک کسی بات کو پہنچانے کا موثر ذریعہ ہوتی ہے۔ لہٰذا علمی اور اخلاقی دروس کی ترسیل کے لیے کہانی کا موثر ہونا ضرور ہے اور اثر پذیری تکنیک کی محتاج ہے۔ وہ تمام حالات اور کوائف جو ہم بیان کرنا چاہتے ہیں بیانیہ متن کے بغیر وجود میں نہیں آسکتے۔ لہٰذا حالات اور کوائف کی اثر پذیری بیانیہ متن کے ساتھ مشروط ہے یعنی انھیں زیادہ سے زیادہ موثر اور کارگر بنانے کے لیے متن کی ترتیب دینے کے عمل پر عرق ریزی کرنی ہی ہوگی۔ اس کے برعکس اگر راوی کا بیان واقعات کے سہارے آگے بڑھے تو بچوں کو زیادہ دلچسپی ہوسکتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک کہانی کا ابتدائی حصہ ملاحظہ کیجیے:

> ایک بادشاہ تھا اس کے کوئی اولاد نہ تھی۔ بہت دنوں کے بعد ایک لڑکی پیدا ہوئی، بادشاہ بے حد خوش ہوا اور لڑکی کا نام زہرہ رکھا۔ اس نے مارے خوشی کے سارے شہر کی دعوت کی۔ پریوں کو بھی بلایا۔ سب پریاں خوشی خوشی دعوت میں آئیں۔ مبارکبادی کے گانے گائے۔ ہر ایک پری نے شہزادی کو ایک ایک دعا دی۔ کسی نے کہا شہزادی کی زندگی بڑی ہو۔ کسی نے کہا شہزادی علم و ہنر والی بنے۔ ایک پری نے شہزادی کو خوبصورتی کی دعا دی اور کہا کہ شہزادی چاند کی طرح خوب صورت ہو۔ اس دعا پر سب پریوں نے آمین کہی اور شہزادی کے سر پر ہاتھ پھیرا۔ پریاں یہ دعائیں دے کر ہوا میں غائب ہوگئیں۔ (طلسمی آئینہ، از اشرف صبوحی)

دراصل یہ سوال کہ ''آئندہ کیا ہونے والا ہے؟'' ادب اطفال میں آگے پیش آنے والے وقوعے کو جان لینے تک محدود نہیں ہے۔ قصہ گو کے ذہن میں اگلا وقوعہ کچھ بھی ہو لیکن بچے بھی اپنے ذہن میں کسی واقعے سے متعلق ممکنہ وقوعے کو ترتیب دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک کہانی شروع کی گئی جس کی تھیم ہے ''چوری کرنا بری بات ہے'' ظاہر ہے کہانی کا منطقی انجام یہی ہوگا کہ چوری کرنا بری بات ہے اور اس کے نتائج اچھے نہیں ہوتے۔ چوری کے ارادے سے ایک چور کسی گھر میں داخل ہوا۔ چوری کا سامان سمیٹا، نکلنے ہی والا تھا کہ گھر کا کوئی فرد جاگ گیا اور چور پکڑا گیا۔ یہ واقعہ قصہ گو کے ذہن میں تھا لیکن ممکن ہے اس وقت بچے کے

ذہن میں کوئی دوسرا وقوعہ پنپا ہو۔ مثلاً چور چوری کرنے میں کامیاب ہوگیا اور گھر سے با سلامت نکل گیا۔ بچے نے یہ وقوعہ تو تصور کرلیا مگر کہانی کے منطقی انجام تک نہیں پہنچ سکا۔ ادب اطفال میں کوشش اس بات کی ہونی چاہیے کہ بچے کے ذہن میں مختلف وقوعے پیدا ہوں، ان وقوعوں کو جانا جائے اور تفہیم کے مطابق انجام کو پانے میں بچے کی مدد کی جائے۔ ایک تفہیم پر مختلف کہانیاں تو ہوسکتی ہیں اور ہیں بھی لیکن اس طریقۂ کار سے ایک کہانی کی مختلف روایتیں وجود میں آئیں گی۔ یہ اپنے آپ میں ایک بڑی یافت ہے نیز اس سے بچے کی خلاقی اور تخیل کو جلا ملے گی۔ زبانی پن کی خصوصیات پر غور کیا جائے تو چند باتیں اصل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

۱۔ بیان کنندہ: نانی/دادی/ماں/کوئی بزرگ/استاذ

۲۔ سامع (بچے)

۳۔ وقت کے ساتھ گھٹنا/بڑھنا

۴۔ وقت کے ساتھ ''کیا ہونے والا ہے؟'' اس سوال کا معدوم ہو جانا اور ''کیسے پیش آیا؟'' کا سوال پیدا ہونا۔

مڈل اسکول تک کے طلبا کے لیے افسانوی ادب کی تشکیل میں زبانی پن اور اس کی خصوصیات کو ملحوظ رکھا جائے تو ادب اطفال میں خاصا تنوع پیدا ہوگا اور نئے امکانات بھی نمو پائیں گے۔ میں نے بیان کنندہ کی جن ممکنہ قسموں کا ذکر کیا ہے ان میں استاذ کے سوا باقی جو ہیں ان کی اپنے سامع یعنی بچے سے تقریباً مکمل ہم آہنگی ہوتی ہے۔ وہ اپنے سامع کے مزاج اور ذہنی افتاد کے مطابق آسانی سے ایک نیا بیان ترتیب دے سکتے ہیں۔ لیکن بچوں کا مزاج شناس ہونے کے باوجود استاذ کو پہلی مشکل جو پیش آتی ہے وہ یہ کہ اس کے سامنے مختلف مزاج اور مختلف ذہنی افتاد کے بچے ہوتے ہیں۔ وہ لیٹ کر یا نیم دراز ہو کر غیر رسمی طریقے سے بچوں کو اپنے بیان سے باندھے نہیں رکھ سکتا۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر استاذ پڑھنے کے لیے لکھے گئے کسی قصے کو زبانی پن کی خصوصیات کے ساتھ سنا سکے۔ اس لیے بچوں کے افسانوی ادب کو زبانی پن کی خصوصیات سے زیادہ سے زیادہ متصف ہونا چاہیے تاکہ قصہ گوئی کی معمولی استعداد رکھنے والا شخص بھی کسی قصے کو اس انداز سے بیان کر سکے جو زبانی سنانے کے فن کا امتیاز ہو۔ اس لیے پرائمری کی سطح تک بچوں کے لیے جو کہانیاں لکھی جائیں ان میں دو باتوں میں سے کسی ایک کا خاص التزام کرنا چاہیے پہلی بات یہ کہ ان کہانیوں کو پڑھ کر سنانے میں مزا ملے دوسری یہ کہ ان

کہانیوں کو اسی انداز سے ترتیب دیا گیا ہو کہ گویا یہ زبانی سنائی جائیں گی۔ بچہ جب کہانی سنے گا تو پڑھے گا بھی۔ یہ ہم میں سے بیشتر کا ذاتی تجربہ ہے۔

بچوں کے لیے لکھی گئی کہانیوں میں یہ وصف بھی ہونا چاہیے کہ وقت کے ساتھ گھٹایا یا بڑھایا جا سکے۔ یہاں وقت سے مراد کسی نشست کا دورانیہ ہے۔ گھٹانے سے مراد یہ ہرگز نہیں کہ کہانی کی تلخیص پیش کی جائے بلکہ دورانیے کے مطابق کہانی کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ زبانی پن قائم رہے اور نفس واقعہ پر بھی کوئی اثر نہ پڑے۔ ان دو باتوں کا خیال کہانی کو بڑھاتے وقت بھی ملحوظ رکھا جائے گا۔ گذشتہ سطور میں ایک تھیم ''چوری کرنا بری بات ہے'' کے تحت کہانی میں پیش آئند مختلف امکانی وقوعوں کی بات کہی گئی ہے اور یہ بھی کہ اس طرح ایک ہی کہانی کی مختلف روایتیں ملیں گی۔ اس پہلو پر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ نکلے گا کہ اس طرح کہانی میں وقت یعنی امتداد زمانہ کے ساتھ گھٹنے اور بڑھنے کی صلاحیت از خود پیدا ہو جائے گی۔ فطرتاً کہانی بڑھے گی زیادہ اور گھٹے گی کم۔ دونوں ہی صورتوں میں ہمیں ایک نیا بیانیہ ہاتھ آئے گا۔ جب ہماری کسی کہانی میں امتداد زمانہ کے ساتھ گھٹنے یا بڑھنے کی صلاحیت پیدا ہوگی تو اس کو لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ ''آئندہ کیا ہونے والا ہے؟'' کا تجسس ختم ہو جائے گا، کیوں کہ وقت کے ساتھ کہانی اتنی بار سنی اور سنائی جا چکی ہے کہ آئندہ پیش آنے والے واقعے سے سامع واقف رہتا ہے۔ لہٰذا اب اس سوال کی اہمیت ہے کہ واقعہ کیسے پیش آیا؟ اس سوال کا درک تخیل کی تیزی پر دلالت کرتا ہے۔ واقعہ کس طرح پیش آیا؟ کا تقاضا یہ ہے کہ جزئیات، فروعات اور تفصیل سے زیادہ کام لیا جائے۔

بچوں کے افسانوی ادب میں زبانی پن کی آمیزش کے ساتھ دوسری طرح کے پلاٹ کا استعمال بھی کیا جا سکتا ہے۔ یہ پلاٹ تجسس اور تخیل سے زیادہ تفکر پر زور دیتا ہے۔ تفکر، تجسس اور تخیل کے بعد کی منزل ہے کیوں کہ تخیل ہے تو تفکر ہے۔ اس قسم کے پلاٹ کا استعمال مڈل سے لے کر ہائی اسکول تک کے طلبا کے افسانوی ادب کی تخلیق میں کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہمیں بچوں کے افسانوی ادب کے تخلیقی سروکاروں کی پیش کش میں تھوڑی سی پیچیدگی پیدا کرنی ہوگی۔

بچوں کے بیانیہ ادب (تحریری ہو یا زبانی) میں ذہنی وقوعوں سے ضرور سامنا ہوگا۔ ذہنی وقوعوں کے اظہار کے تین طریقے ہو سکتے ہیں: پہلا راوی کے ذریعے، دوسرا خود

کلامی، تیسرا مکالمے کے ذریعے۔ اس بارے میں پہلی کوشش یہ ہونی چاہیے کہ ذہنی وقوعوں سے کم ہی سامنا ہو۔ جہاں ناگزیر ہو اس صورت میں دورانیہ کم ہو۔ بہتر طریقہ یہ ہے کہ ذہنی وقوعے مکالموں کے ذریعے وجود میں آئیں، اس کے بعد مختصر خود کلامی بھی بہتر ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

ایک دن صبح ہی صبح ہاتھ منہ دھو کر چونچ گلے صاحب جب اپنے کام پر بیٹھنے لگے تو ان کی نظر اس لکڑی کے ٹکڑے پر پڑی۔ سوچا کہ بہت روز سے یہ یوں ہی پڑا ہے۔ آؤ، آج اسے کام میں لاؤ۔ دل میں کہنے لگا اور تو کسی کام کا نہیں، چارپائی کے پائے نکل آئیں گے۔ چیر ڈالو۔ اس کے تقاضے سے بھی نجات مل جائے گی۔ (جادو کی لکڑی، از اشرف صبوحی)

بچوں کے افسانوی ادب کے تخلیقی سروکاروں اور موضوعات کے پیش نظر یک زمانی کردار زیادہ موثر اور کارگر ہوں گے۔ بچوں کے افسانوی ادب کے تعلق سے یہ چند معروضات ہیں جن میں زبانی پن نیز، دال و مدلول کے آپسی تعامل اور تخلیق میں اس سے پیدا ہونے والی اثر پذیری پر غور و فکر پر اصرار ہے۔

○

انور حسین خاں

فرزانہ سبطین فرزی

ردولی، ضلع فیض آباد کی ادب پرور شخصیت ڈاکٹر نہال رضا صاحب کی حقیقی خالہ فرزانہ سبطین فرزی مرحومہ پاکستان کی ایک گمنام لیکن اُردو کی ایک ایسی معتبر شاعرہ ہیں، جو کبھی بھی شہرت کی تمنّا اور صلہ کی پرواکیے بغیر اُردو زبان وادب کی خدمت میں ہمیشہ مصروف عمل رہیں۔ آپ کا تیسرا، جو آپ کی زندگی کا آخری شعری مجموعہ ثابت ہوا، ''زرد پتّے'' کے عنوان سے 2013 میں ہندوستان میں ہی ڈاکٹر نہال رضا کی کوششوں سے شائع ہوا ہے، جسے اسی خاکسار کو مرتب کرنے کا شرف حاصل ہے، جب کہ اس سے قبل مرحومہ سبطین فرزی کے دو شعری مجموعے ''صحرا کے پھول'' اور ''درمانِ درد'' راولپنڈی (پاکستان) سے بالترتیب 1998 اور 1994 میں شائع ہو چکے ہیں۔

فرزانہ سبطین فرزی 14 اگست 1939 کو قصبہ سیہور (بھوپال) میں پیدا ہوئیں۔ آپ کے والد بزرگوار سیّد اکرام حسین مرحوم اپنے وقت کے نہایت نامی گرامی وکیل تھے، جن کے یہاں سات بیٹیاں تولد ہوئیں، جبکہ اولا دنرینہ صرف ایک تھی، جو پروان چڑھ کر ڈاکٹر ایس ایم حیدر کے نام سے بھوپال کے بہت مشہور معالج ہوئے۔

فرزانہ سبطین فرزی نے گھریلو تعلیم حاصل کرنے کے بعد تعلیمی بورڈ اجمیر سے انٹرمیڈیٹ امتحان پاس کیا، بعد میں آپ نے گریجویشن بھی کرلیا تھا، اس کے بعد پاکستان کے محکمہ صحت میں ویلفیئر کونسلر کے عہدے پر فائز ہوئیں، جہاں تقریباً 23 سال تک نہایت نیک نامی اور

فرض شناسی کے ساتھ خدمات انجام دے کر بحسن وخوبی سبکدوش ہوئیں۔

آپ کے شوہر ابرار حسین صاحب نے اپنی بے پناہ محبت کے پیش نظر آپ کو فرزانہ کے نام سے کبھی مخاطب نہیں کیا، بلکہ لفظ فرزانہ کو اپنے طور پر مخفف کر کے ''فرزی'' کہہ کر مخاطب کرتے تھے، بعد میں شوہر نامدار کی جانب سے عطا کیا ہوا یہی نام آپ نے بہ طور تخلص اپنی شاعری میں استعمال کیا۔ آپ کا انتقال ''پہنچی وہیں پہ خاک جہاں کا خمیر تھا'' کے مصداق ہندوستان کے صوبہ اُتر پردیش کے شہر رُدولی میں 21 جولائی 2016 کو ہوا، تدفین اُسی روز ردولی کے ہی مشہور قبرستان حضرت شیخ صفی الدین میں ہوئی۔

محترمہ فرزی کی صرف ایک بیٹی شبانہ ہیں، جو مرحومہ کے دوسرے حقیقی بھانجے تنویر رضا (برادرخورد ڈاکٹر نہال رضا) کو منسوب ہوئیں۔

فرزانہ سبطین فرزی روشن خیالات کی حامل ایک ایسی معزز اور قابل احترام خاتون ہیں، جنھوں نے تعلیم کی حصولیابی کے بعد ایک طویل مدت تک ملازمت ضرور کی، لیکن اپنے خاندانی طور وطریق نیز مشرقی اصول واقدار اور روایات کو کبھی فراموش نہیں کیا۔ یہ زمانے کی ستم ظریفی کہی جائے گی کہ اس نیک صفت ونیک سیرت خاتون کے ساتھ اس دنیا نے کچھ اچھا سلوک نہیں کیا، گھر اور وطن چھوٹ گیا، مال واسباب پر اغیار نے قبضہ کر لیا، اعزا واقربا نظروں سے اوجھل ہو گئے، لیکن اس کے باوجود اس باہمت خاتون نے نہ تو کبھی اُف کی اور نہ ہی حرف شکایت زبان پر لائیں، بلکہ مصائب کے ہجوم میں آپ کا کچھ دوسرا ہی نظریہ رہا ہے۔ ملاحظہ فرمایئے:

کاتب کو خود ہمارے مقدر پہ ہے ملال
کیا کچھ پڑا ہے سہنا یہ تشہیر کیا کریں

تم نے دور سے لہروں کو مچلتے دیکھا
میں نے آغوش تلاطم کی بھی لذت لی ہے

حوصلہ ہار کے ہر موڑ پہ ڈالیں نہ پڑاؤ
دیکھیے ہر جگہ منزل کے نشانات نہیں

شاعرہ موصوفہ کو بخوبی احساس ہے کہ موجودہ زمانے میں منافقت، جھوٹ اور مکر و

فریب کا زبردست چلن ہے، جس میں سچائی، خلوص، محبت اور ہمدردی کا گزر نہیں۔ دیکھیے! کس خوبصورت اور دلکش پیرائے میں وہ اپنا دکھ درد بیان کرتی ہیں:

کسے میں نذر کر دوں زندگی کے یہ حسین لمحے
کہ یہ سوغات تو سوغات اب مانی نہیں جاتی

حقیقت میں فرزانہ کی شاعری میں جہاں واردات قلبی اور عمیق مشاہدات نیز وسیع تجربات و مشاہدات کی بہترین عکاسی ملتی ہے، وہیں اُن کے یہاں نرم روی، شائستگی اور سادگی کا عنصر بھی غالب ہے۔ میرے خیال سے یہی عام لب ولہجہ فرزانہ کے شعری کائنات کی مخصوص پہچان ہے:

اس ترقی کے دور میں لوگو
بن گیا آدمی خدا دیکھو

لباس نیم عریاں پہن کر تہذیب تو آئی
نظر جس سمت اُٹھتی ہے تو حیرانی نہیں جاتی

سماج اپنا رہا اُونچ نیچ کا روگی
لگے ہیں صدیوں سے کتنے طبیب کہتے ہیں

آپ کے بعض اشعار میں برملا فلسفیانہ خیالات کا بھی اظہار ہوا ہے۔ ملاحظہ فرمایئے:

حیات و موت کے اسرار کون سمجھا ہے
اسے ازل سے ابد تک کا سلسلہ کہیے

فرزانہ ہمیشہ حق وصداقت کی پرستار رہی ہیں۔ اُن کا عقیدہ ہے کہ باطل قوتیں ایک نہ ایک روز فنا کے گھاٹ ضرور اُتریں گی اور حق وانصاف سرخرو اور سربلند ہوگا۔

حق گوئی کا محاذ تھا میدانِ کربلا
کٹوا دیا سروں کو کہ اونچے علم رہیں

تاریخ میں یزید ہیں فرعون بھی کئی

عبرت سے کاش دیکھتے ان کی سزا کو ہم

کیوں ضرورت پہ اصولوں کی ہو سودے بازی
مثلِ شبیر کے حق بات پہ مرنا اچھا

آپ نے خدمتِ خلق کی اہمیت اور افادیت نیز ضرورت کو جا بجا اپنی شاعری میں اُجاگر کیا ہے۔اسی سیاق وسباق میں اُن کا یہ شعر کتنا خوبصورت اور بلیغ ہے:

خدمتِ خلق ہے ایک ایسی عبادت جس سے
حج ادا ہوتا ہے اور حاجتِ احرام نہیں

فرزانہ سبطین فرزی میں جہاں بہت سی باتیں منفرد اور قابلِ قدر ہیں، وہیں اُنھیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ آپ کی متعدد غزلیں اپنے وقت کے ممتاز گلوکاروں مہدی حسن خاں مرحوم اور غلام علی نے اپنی مسحور کن آواز میں پیش کی ہیں۔ ڈاکٹر نہال رضا صاحب کے پاس محفوظ ایک کیسٹ سے آپ کی ایک غزل کے چند اشعار بطور نمونہ پیش خدمت ہیں، جسے غلام علی نے بیرونِ ملک کے ایک بڑے ثقافتی پروگرام میں پیش کر کے زبردست داد وتحسین حاصل کی تھی۔

کچھ گھٹن سی ہے فضا میں آسماں بھی سرخ ہے
آنے والے ہیں بھیانک آج کچھ طوفان سے

کیا جلا اک دل ہماری ساری دُنیا جل گئی
اب نظر آتے ہیں شہر و گلستاں ویران سے

سیکڑوں دل توڑ ڈالے ہیں کھلونوں کی طرح
پھر بھی فرزی کو محبت ہے اُسی انسان سے

فرزی کی یہ مرصع غزل وارداتِ قلبی نیز احساسات وجذبات اور مشاہدات کی ایسی سچی ترجمان ہے کہ پڑھنے والوں کو اپنے دل کی آواز صاف سنائی پڑتی ہے۔اُردو کے ممتاز ادیب ونقاد پروفیسر شارب ردولوی نے آپ کی شاعری کے متعلق بجاطور پر تحریر فرمایا ہے:

''فرزانہ سبطین فرزی اسی عہد کی بلند ہونے والی نسائی

آوازوں میں ایک آواز ہیں، جس نے گھر کی چہار دیواریوں کی تمام ذمہ
داریوں کے ساتھ اُردو شاعری میں اپنا ایک مقام پیدا کیا ...(اُن کی)
غزلوں میں تجربے، مشاہدے اور زندگی کے رنگ زیادہ نظر آتے ہیں،
غزلوں میں انہوں نے بڑی خوبصورتی اور احتیاط سے اپنے جذبات کو نظم
کرنے کی کوشش کی ہے ...فرزی کی غزلیں زندگی کی لطیف و تلخ سچائیوں کا
ایسا آئینہ ہیں، جس میں ہر شخص اپنے جذبات کا عکس دیکھ سکتا ہے، اور یہی
فرزی کی کامیابی ہے...''(مشمولہ مضمون ''زرد پتّے'')

اس طرح فرزانہ سبطین فرزی کی شعری کاوشوں سے بخوبی احساس ہوتا ہے کہ وہ مانگے کے اُجالے میں یقین نہیں رکھتی ہیں، ان کے یہاں جو پونجی ہے، اس میں کھوٹ نہیں، کوئی تصنع نہیں، کسی قسم کا پروپگنڈا نہیں، کسی ازم کا شکار نہیں، جو کچھ ہے، وہ خود اُن کا اپنا ہے، جو اُن کے اپنے شعری ذوق وشوق، ذاتی تجربہ نیز فنی ریاضت کا نتیجہ ہے۔

فرزی کے کلام میں یہ سب خوبیاں اپنی جگہ، لیکن اُن کی نظمیں غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ موثر، دلکش اور دلچسپ ہیں۔ ان نظموں میں منظر نگاری یقیناً قابل دید ہے، مزید برآں لفظیات کا انہوں نے بہت عمدہ استعمال کیا ہے۔ اُن کی نظموں سے جہاں فکر وفن کی گہرائی و گیرائی کا احساس ہوتا ہے، وہیں موضوعات کی آفاقی حیثیت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ آپ کی ایک نظم ''ننھا فرشتہ'' ہے، جو حقیقت نگاری اور صداقت پسندی کی بہترین مثال ہے۔ ملاحظہ فرمایئے اُسی نظم کا ایک بند:

قدرت کا عجب شاہکار ہے یہ
تخلیق ہے با مقصد جس کی
معصوم سا اک اظہار ہے یہ
جو عکس بھی ڈالو پڑ جائے
جس رنگ میں چاہو رنگ جائے
بچہ تو بالآخر بچہ ہے
لگتا ہے فرشتہ ننھا سا

شاعرہ موصوفہ کی ایک دوسری نظم ''لمحۂ فکر'' ہے، جس میں لوگوں کو تحریک وترغیب دی گئی

ہے کہ مرنے کے بعد وہ اپنی آنکھیں ضرورت مندوں کو عطیہ کر جائیں۔ اسی نظم کا ایک بند یہاں پیش خدمت ہے۔ ملاحظہ فرمایئے:

اپنی جیتی جاگتی پُر آنکھ
ہم عطیہ کیوں نہ دیں
جس سے کہ
ہم دیکھا کریں، دنیا کو بعد مرگ بھی
غیر کے آنگن میں اپنا دیپ یہ جلتا رہے
ہم خدا کے پاس پہنچیں
سرخرو اور سر بلند

غزلوں اور نظموں کی طرح فرزانہ نے اپنے قطعات میں بھی صاف وشفاف نیز واضح اور روشن خیالات کا اظہار بڑے دلچسپ اور سلیس انداز میں کیا ہے۔ آپ کی کامیاب قطعات نگاری سے آپ کی فنی مہارت وقدرت کلام نیز بلند تخیلات کا ہمیں بخوبی احساس ہوتا ہے۔ بہ طور نمونہ چند قطعات ملاحظہ فرمایئے:

ارتقا کے دور میں کیا چیز اب ملتی نہیں
صرف اک ہے دوستی جو پھولتی پھلتی نہیں
مصلحت کے شیش محلوں میں محبت ہے اسیر
گر نہ ہو وابستہ مطلب اک قدم چلتی نہیں

مخالفت نہ برائے مخالفت کیجیے
اگر ہو بات بُری تو مزاحمت کیجیے
ضروری ہے کہ عمل آپ کے بھی صالح ہوں
خُدارا قول و عمل میں مطابقت کیجیے

پیری کو پھر شباب میں مت ڈھالیے حضور
جو رُت گزر رہی ہے گزر جانے دیجئے

آنکھیں کھلی ہیں دہر کے منھ میں زباں بھی ہے
مت ڈالیے نقاب اُتر جانے دیجیے

جذبہ صادق ہو تو منزل بھی کوئی دور نہیں
شرط ہے بس کہ چلو اور نہ ہمت ہارو
دشت ہستی کا سفر کاٹو بخیر و خوبی
خوف ہوجائے عناں گیر تو اُسی کو مارو

محترمہ فرزانہ سبطین فرزی کی حیات، شخصیت وشاعری کے اس مختصر جائزے کے بعد ہم بخوبی کہہ سکتے ہیں کہ آپ کی شاعری جہاں زندگی کے ٹھوس حقائق، فکر و خیالات کی پختگی، جذبات کی پاکیزگی اور لب ولہجہ کی شستگی وشائستگی سے عبارت ہے وہیں آپ کا کلام سلاست، سادگی اور دل آویزی کا بہترین نمونہ بھی ہے۔ آپ کا شعری سرمایہ اخلاقی واصلاحی مضامین کے ساتھ ساتھ لطف زبان وندرت بیان کی خوبیوں سے مزین ہے۔ اس طرح یقیناً آپ کا کلام نسائی ادب کے سرمایہ میں ایک بیش بہا اضافہ ہے۔

○

الطاف انجم

اُردو میں ماحولیاتی تنقید: مسائل اور امکانات
مابعد جدید تنقیدی تھیوری کے تناظر میں

انسانی زندگی کی تاریخ میں بیسویں صدی کئی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ اس صدی کی پشت پر سیکڑوں انمٹ نقوش ثبت ہیں کیوں کہ اس دور میں مختلف سائنسی اور سماجی علوم کے میدانوں میں جو حیرت انگیز کارنامے انجام دیے گئے وہ اگر طلسم نہ سہی ہوش رُبا ضرور ہیں۔ہم سب جانتے ہیں کہ اس صدی میں انسانی فہم و ادراک کے توسط سے محیر العقول واقعات اور حادثات رونما ہوئے جنھوں نے بنی نوع انسان کے اجتماعی لاشعور کو متاثر کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے تہذیبی، ثقافتی، معاشرتی، علمی، لسانی اور جمالیاتی آب جو کو بحرِ بیکراں میں تبدیل کر دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں عالمگیریت کے طفیل کم و بیش ہر شعبہ علم کی ماہیت میں غیر معمولی تبدیلی اور پھیلاؤ محسوس کیا جانے لگا۔گزشتہ چار دہائیوں سے ہم اطلاعاتی تکنالوجی کے میدان میں جس روز افزوں ترقی کا مشاہدہ کر رہے ہیں اس کی حدود کا تعین ایک انسان اپنے آئینۂ ادراک میں بھی نہیں کر پاتا ہے۔اس ترقی کا تصور ایک ایسی صورتِ حال میں سامنے آتا ہے کہ انسان کبھی بھی سائنسی ایجاد کی خبر کو جھٹلانے کی جسارت ہی نہیں کر سکتا، اگر چہ بادی النظر میں وہ

جھوٹ ہی ہو۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ دوسرے علوم وفنون کے مقابلے میں سائنس کس حد تک ہماری انفرادی اوراجتماعی، سماجی اور ثقافتی زندگی میں داخل ہوچکی ہے، لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ سائنسی ترقی کی یلغار کے سامنے دوسرے علوم بے وقعت یا کم اہمیت کے متحمل قرار دیے جاسکتے ہیں۔ بلکہ اس سائنسی ترقی نے جہاں زمینی فاصلوں کو کم کرتے ہوئے قطبین کو ایک ہی نقطے پر لا کھڑا کیا ہے وہیں دنیا کے مختلف جغرافیائی، سماجی، تہذیبی، لسانی اور تمدنی اکائیوں کو ایک دوسرے کی نمائندہ خصوصیات اور امتیازات کو جاننے اور سمجھنے کا موقع فراہم کردیا ہے۔ نیز علم وفنون کی ترسیل وتشہیر اب پلک جھپکتے ہی ہونے لگی۔ جس کا فوری طور پر یہ نتیجہ نکلا کہ ترقی یافتہ مغرب کے علوم وفنون بغیر کسی رکاوٹ کے مشرقی دانش وبینش کا حصہ بن گئے۔ اس تناظر میں جب ہم بیسویں صدی کی آخری دودہائیوں پر نظر ڈالتے ہیں تو مابعد جدیدیت ہمارے سامنے پَر پھیلائے کھڑی تھی۔

سمجھنے اور سمجھانے کے لیے ہم مابعد جدیدیت کی وضاحت دوسطحوں پر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اول: مابعد جدیدیت سے مراد وہ ثقافتی صورتِ حال ہے جو بیسویں صدی کی نصف صدی کے بعد مختلف سماجی، نثریاتی، لسانی اور فلسفیانہ میدانوں میں غیر معمولی پیش رفت سے سامنے آکر متشکل ہوئی ہے۔ اوراس طرح اس نے ثقافتی عوامل کے ذیل میں ادب کی تخلیق کاری میں قلم کاروں کو متاثر کیا۔ غرض اس دور کی تخلیقات میں ہم مابعد جدیدیت کے اثرات بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر محسوس کرسکتے ہیں اور یہ اثرات تخلیق کاروں کے یہاں شعوری سے زیادہ غیر شعوری طور پر گھر کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوم: مابعد جدیدیت نے ادب فہمی سے لے کر ادب شناسی تک کے جملہ مراحل کو انگیز کیا۔ مابعد جدیدیت کی اس ذیلی شق کو تھیوری کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یوں تھیوری نے اُردو تنقید کے ٹھہرے ہوئے پانیوں میں نئے افکار اور طریقۂ ہائے کار کے کنکر پھینک کر جو ہلچل مچائی اس سے اردو تنقید میں ایک نئی 'صبح' کا آغاز ہوا جو سبک خرام ہواؤں کے دوش پر ناقدین کی ذہنی کشادگی کا کام انجام دے رہی ہے اور ساتھ ہی 'صبح' شروع ہونے والے دن کی شدید دھوپ کی تمازت سے بچنے کے لیے اہلِ چمن کو سامان کرنے کا عندیہ اور حوصلہ بھی دیتی ہے۔ الغرض مابعد جدیدیت نے دوسطحوں پر ادب کو متاثر کیا، اول تخلیقی محرکات کی سطح پر دوم ادب شناسی کے اعتبار سے۔

ادب شناسی کے حوالے سے نئے تنقیدی نظریات سامنے آئے۔ اس مقالے میں ہم مابعد جدیدیت کی دوسری شق یعنی ادب شناسی کو زیر بحث لانا چاہتے ہیں جس سے نظریاتی اور عملی

یعنی دونوں سطحوں پر اردو تنقید کے میدان میں نمایاں تبدیلی دیکھنے کو ملی۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ اردو میں مابعد جدیدیت کا دور جدیدیت کا زور کم ہو جانے کے ساتھ ہی ۱۹۸۰ کے بعد شروع ہوا جس کے ساتھ ہی کئی ایک نئے تنقیدی نظریات سامنے آئے جن میں پس ساختیاتی تنقید، تانیثی تنقید، نو تاریخیت، بین المتونیت، نو مارکسیت، قاری اساس تنقید، امتزاجی تنقید اور اکتشافی تنقید اہم ہیں۔ یہ مختلف تنقیدی نظریات ادب کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں اپنی اپنی سطح پر زبان، زمانہ، متن، قاری، قرأت، مصنف اور ثقافت سے الگ الگ طور پر معاملہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس مابعد جدید تنقیدی تھیوری کا سب سے خوب صورت پہلو یہ ہے کہ اس کے تحت سامنے آنے والا ہر نظریہ دوسرے نظریات سے تعرض برتے بغیر انفرادی سطح پر اپنے دائرۂ کار میں ادب کی تشریح و تعبیر کا کام سرانجام دے رہے ہیں۔ یہ طریقۂ کار ہر دوسرے تنقیدی نظریے کے استقبال کے لیے ہاتھ باندھے کھڑا رہتا ہے۔ اسی وجہ سے یہ امید اور توقع کی جارہی ہے کہ آنے والے وقتوں میں تھیوری کے پنپنے کے امکانات زیادہ ہیں۔

ادبی متون کی تشریح و تعبیر کے سلسلے میں کثیر تنقیدی نظریات کے جواز اور استحکام کی بحث سنجیدہ ادبی حلقوں میں گزشتہ تین دہائیوں سے جاری ہے۔ اسی بنیاد پر اور اسی وسیلے سے ایک نئے تنقیدی دبستان نے اپنا تعارف کرایا جسے 'ماحولیاتی تنقید' کے نام سے معنون کیا جارہا ہے۔ اس حوالے سے ایک اہم بات یہ ہے کہ مابعد جدید تنقید کے تحت جب ہم اس تنقیدی دبستان کی تعریف و توضیح کرتے ہیں تو یہی بات وضاحت وصراحت کے ساتھ مترشح ہوتی ہے کہ یہ ادب پاروں میں انسان اور ماحول کے فطری رشتہ پر اصرار کرتے ہوئے ادبی متون میں فطرت سے متعلق استعارات، علامتوں اور دیگر ادبی وسائل کے انتخاب اور ان کے فن کارانہ استعمال کو ماحولیاتی تناظر میں زیرِ بحث لاتی ہے۔ نیز ادب کے ذریعے ماحولیات سے فطری لگاؤ کے جذبات کو بیدار کرنا بھی اس کا ایک اہم مقصد رہا ہے۔ اب یہاں پر یہ سوال ابھر رہا ہے کہ 'ماحولیاتی تنقید' کیوں آج ہی سر ابھارنے لگی ہے، اس سے پہلے اس کی ضرورت پر اہل دانش و بینش خاموش کیوں نظر آتے ہیں؟ جس طرح قاری، قرأت، مصنف، زبان اور متن کے تحت کئی نظریات سامنے آئے تو اس نوعیت سے ماحولیاتی تنقید کیوں نئے تنقیدی محاورے کا حصہ نہیں بن پائی؟ یہ اور اس طرح کے کئی سوالات تنقید کے ہر طالب علم کے سامنے آج بھی قائم ہیں۔ ان سوالات پر غور وفکر کرتے ہوئے ہمارا ذہن فوراً اُسی کلیے کی جانب رجوع کرتا ہے کہ ادب زندگی اور اس کے متعلقات کا

ترجمان ہے۔ اس سطح پر آتے ہوئے ہمیں بیسویں صدی کے ربع آخر اور اکیسویں صدی کے ابتدائی وقتوں میں سامنے آ رہے سائنسی انکشافات کے زیر اثر ظاہر ہو رہے خدشات اور خطرات کی طرف متوجہ ہونا پڑتا ہے۔ پچھلی کئی دہائیوں سے دنیا کے مختلف ممالک جس انداز سے صنعتی ترقی میں ایک دوسرے سے برق رفتار انداز میں سبق لینے کے لیے آگے بڑھ رہے ہیں وہ ایک ایسا نظارہ پیش کر رہے ہیں جس کا تماشا چشمِ فلک نے شاذ ہی دیکھا ہوگا۔ اس مادّی ترقی کی دوڑ نے سب سے زیادہ نقصان کرۂ ارض کے ماتھے پر بودوباش کر رہی مخلوق کو کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کرۂ باد میں سورج کی زہریلی شعاعوں کو راست طور پر زمین تک نہ پہنچنے دینے کے لیے کارفرما اوزونی پرت زمین سے زہریلی گیسز کے اخراج سے زائل ہوتی جا رہی ہے۔ اس اوزونی پرت کے زائل ہونے کے کئی مہلک اور شدید خطرات ہیں جنھیں دنیا کی ترقی یافتہ قوموں نے نظرانداز کر دیا ہے۔ ماحول کے تئیں اپنی اپنی فکرمندی کے اظہار کے لیے سات ستارہ ہوٹلوں میں دنیا کے ترقی یافتہ ملکوں کے راہ نما آمدن، نشستن اور برخاستن کے طور پر نشستوں کا انعقاد کر کے انتہائی سنجیدگی کا اظہار کیا جاتا ہے اور بلند بانگ دعوے اور دو دو گز لمبی قراردادیں بہ اتفاقِ رائے سے پاس کی جاتی ہیں لیکن ماحولیات کے تحفظ کے لیے عملی طور پر کوئی کام شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال سے دنیا کا کم و بیش ہر ذی حس انسان خوب واقف ہے اور اپنے اپنے طور پر اس ماحولیاتی آلودگی کے لیے سدباب تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر گزرتے دن کے ساتھ ادبا اور دوسرے تخلیق کار اِن مسائل کو اپنے اپنے طور پر پیش کر کے دنیا کو اس سے آگاہ کرتے رہتے ہیں۔ دوسری جانب عالمگیریت کے طفیل اطلاعاتی تکنالوجی نے مختلف علوم کے بطون سے باضابطہ طور پر نئے علوم کے شعبہ جات قائم کیے جنھیں ابھی تک باقاعدہ طور پر معرضِ وجود میں نہیں لایا گیا تھا۔ ادبی سطح پر جب ناقدین نے اس مسئلے کی بابت غور و فکر سے کام لیا تو ادب کو ماحولیاتی تناظر میں جانچنے اور پرکھنے کی طرح پڑ گئی جسے آگے چل کر ''ماحولیاتی تنقید'' کے نام سے معنون کیا گیا۔

ماحولیاتی تنقید کی تعریف و توضیح کرتے ہوئے معاصر ادبی تنقیدی تھیوری سے صرفِ نظر کیا ہی نہیں جا سکتا کیوں کہ مابعد جدید تنقید کا ڈسکورس زبان، متن، قاری، قرأت اور مصنف کے ساتھ ساتھ ثقافت کے عنصر سے بھی تشکیل پاتا ہے۔ موٴخرالذکر یعنی ثقافت سے مراد مصنف کی خارجی دنیا ہے جسے سماج، معاشرہ، دنیا، کائنات کے مختلف عنوانات سے جانا جاتا ہے۔ اگر تحقیقی نکتۂ نظر سے دیکھیں تو ماحولیاتی تنقید کی اساس مابعد جدید تنقیدی کلامیے میں ہی پیوست ہے جسے

اب اُجاگر کرنے کے بعد نظریانے کی از حد ضرورت ہے۔ اس تناظر میں Barry Commoner کی رائے توجہ طلب ہے کہ:

Everything is connected with everything else.

جب ہم اس تنقیدی نظریہ کے ارتقائی منازل پر نظر دوڑاتے ہیں تو اس کے ابتدا کے ڈانڈے مغرب سے جا کر ملتے ہیں جہاں ولیم روکیٹ نے ۱۹۷۸ میں اپنے ایک مضمون بعنوان Literature & Ecology: An experiment in Ecocriticism میں ماحولیاتی تنقید یعنی Ecocriticism کی اصطلاح سب سے پہلے وضع کی۔ جس کے مطابق Ecocriticism سے مراد ماحولیاتی علوم اور تصورات کا اطلاق ادبی مطالعات لیا گیا ہے۔ [۱] ایک منضبط شعبۂ علم کے ضمن میں جب ہم ماحولیاتی تنقید کا نام لیتے ہیں تو تحقیقی طور پر تلاش کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اس کی باضابطہ بنیاد گلوٹفیلٹی نے ڈالی، جس نے اس تنقیدی نظریے کی باضابطہ طور پر فکری اساس پیش کی۔ انھوں نے اس حوالے سے ۱۹۹۶ میں ایک اہم کتاب The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology اپنے سینتیس صفحات کے مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے شائع کی۔ اس کتاب کے مشمولات میں ماحولیاتی تنقید کے مختلف نظریاتی اور اساسی پہلوؤں کو شرح و بسط کے ساتھ سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مذکورہ کتاب کے مقدمے میں گلوٹفیلٹی نے ماحولیاتی تنقیدی رویہ کو نظریانے کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ واضح رہے کہ اس تنقیدی دبستان کے ضمن میں Ecocriticism کے ساتھ ساتھ کچھ اور اصطلاحات بھی بار پا گئیں جن میں Ecopoetics, Environmental Literary Criticism اور Green Cultural Criticism اپنے معنوی امکانات اور ابعاد کے ساتھ اہم ہیں۔ گلوٹفیلٹی نے ماحولیاتی تنقید کی جو درجہ بندی کی ہے اُس کے مطابق ایک ماحولیاتی تنقید نگار کو جن سوالات سے سروکار ہوتا ہے، وہ اس طرح ہیں:

۱۔ شاعری میں کس طرح فطرت کو پیش کیا گیا ہے؟
۲۔ ناول کے پلاٹ میں زمینی ترتیب و تنظیم کا کیا کردار ہے؟
۳۔ ڈرامے میں بیان کیے گئے اقدار ماحولیاتی دانائی سے کس طرح موافقت رکھتے ہیں۔
۴۔ زمین سے متعلق استعارے کس طرح زمین کے تئیں ہمارے برتاؤ پر اثر انداز ہوتے ہیں؟

۵۔ ہم فطرت نگاری کو بحیثیتِ صنف کس طرح متعین کر سکتے ہیں؟

۶۔ نسل، جماعت اور جنس کے علاوہ کیا 'جگہ' کو ایک نیا تنقیدی دبستان بننا چاہیے۔

۷۔ کیا مرد قلم کار خواتین قلم کاروں کے مقابلے میں فطرت کے منظر کشی مختلف انداز و اسلوب سے کرتے ہیں؟

۸۔ تعلیم نے بذاتِ خود کس طرح فطری دنیا سے متعلق انسان کے رشتے کو متاثر کیا ہے۔

۹۔ وحشیانہ پن کا تصور کس طرح امتداد زمانہ کے ساتھ تبدیل ہوا ہے۔

۱۰۔ کن طریقوں سے اور کس حد تک ماحولیاتی مسائل معاصر ادب اور مقبولِ عام ثقافت میں داخل ہو رہے ہیں؟

۱۱۔ کیا ماحولیاتی سائنس کی بنیاد ادبی اصطلاحات پر قائم کی جا سکتی ہے۔

۱۲۔ سائنس کس طرح ادبی تجزیے کے لیے گنجائش فراہم کرتی ہے۔

۱۳۔ ماحولیاتی سائنس اور ادب اور اس کے دوسرے متعلقہ مضامین مثلاً تاریخ فلسفہ، نئی تاریخ اور اخلاقیات میں کس طرح تبادلۂ خیال ممکن ہے۔ [۲]

دوسرے علوم وفنون سے تعلق رکھنے والے فن کاروں کے ساتھ ساتھ مغرب میں ادبی تخلیق کاروں نے بھی اپنے اپنے طور پر ماحولیاتی آگہی کی شعوری کوشش کی ہے جس کی ایک عمدہ مثال اسپین کے Mario Vargas LLosa کی ہے جنھوں نے آج سے تقریباً نصف صدی قبل ۱۹۶۵ میں The Green House کے نام سے ناول لکھ کر ادبی متون کو باضابطہ طور پر ماحولیاتی عنوانات کے تحت تخلیق کیا۔ حالانکہ مغرب کے کلاسیکی ادب میں ورڈس ورتھ جیسا شاعر صدیوں پہلے منصۂ شہود پر آ کر اپنی فطرت آگہی شاعری سے اہلِ نظر کی آنکھوں کو خیرہ کر چکا ہے۔ یہ اور اس طرح کے سکڑوں شاعر اور نثار اپنی تخلیقی کاوشوں کی بدولت مغربی ادب میں ماحولیاتی پسندیدگی کا اظہار کر چکے ہیں جن کے ادبی کارناموں کے طفیل انگریزی ادب میں فطرت کے رنگا رنگ پہلوؤں کو بنیادی موضوع قرار دینے کی روایت موجود ہے۔

اس اعتبار سے اگر مشرقی ادبی متون بالخصوص اُردو میں یہ عناصر تلاش کیے جائیں تو ہمیں اس تنقیدی دبستان کے ابتدائی نقوش اور رویّے یہاں کی مقامی زبانوں کے ادب میں بہ آسانی مل سکتے ہیں جس کی بنیاد پر ہم اسے مشرق اساس بھی قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن جس طرح ما بعد جدید تنقید کے اکثر نظریات اپنی اصل اساس عربی، فارسی اور سنسکرت شعریات کے مقدمات

میں رکھتے ہیں لیکن ان کے تعارف کا باضابطہ اعلان نہایت ہی فخر ومباہات کے ساتھ مغرب نے کیا ہے۔ اس عمل میں مغرب کی ترقی یافتہ تہذیب وثقافت بھی براہِ راست ذمہ دار ہے۔ اس طرح اگر بغور دیکھا جائے تو ماحولیاتی تنقید کے عناصر دوسرے مشرقی ادبی متون کے ساتھ ساتھ اُردو میں بھی دستیاب ہو سکتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید کے مشرق اساس ہونے کی بابت پروفیسر مولا نا بخش اپنے مضمون 'ماحولیاتی تنقید: ایک نیا تنقیدی مخاطبہ' میں لکھتے ہیں:

> ''ہمیں معلوم ہونا چاہیے کہ پاروتی دیودار کے درخت اور اپنے بیٹے گنیشمیں کوئی فرق نہیں سمجھتی تھیں۔ وہ دیودار کے درختوں کو پانی دیتے وقت بچے کو دودھ پلانے کے احساس سے دوچار ہوتی تھیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہندوستان میں درختوں کے درمیان آپس میں شادی کا بھی رواج رہا ہے۔ ہمارے یہاں بہت سے درخت پُر اسرار حیثیت رکھتے ہیں۔ بہت سے درخت بودھی درخت مانے گئے ہیں۔ اشوک کے درخت کے بارے میں سب جانتے ہیں تلسی کا درخت دھتورے کا پودا اور رکرچی کا پھول سکی اپنی جگہ بڑی متبرک حیثیت ہے۔ معراج میں جاتے ہوئے ہمارے رسول کو جہاں جبرئیل نے چھوڑا تھا اس جگہ ہمارے تصور سے پرے ایک درخت سدرت المنتہیٰ کا ذکر آتا ہے۔ یہ موقع نہیں کہ اس پر تفصیل سے گفتگو کی جائے صرف اس بات کا احساس دلانا ہے کہ شاعری اور ادب میں اساطیری سوچ غیر شعوری طور پر کسی فن پارے میں اپنی جگہ بنالیتی ہے۔ ماحولیاتی نقاد ان جملہ افکار پر روشنی ڈالتا ہے جس کے سراغ مغرب سے زیادہ مشرق میں تلاش کیے جاسکتے ہیں''۔[۳]

لیکن مغرب کی علمی اور ادبی ترقی کے سامنے ہمارے تنقیدی، ثقافتی، علمی اور سائنسی علوم کا چراغ نہیں جل سکتا ہے کیونکہ اس تہذیبی، علمی، سائنسی اور معاشرتی تفوق کا اپنا ایک نو آبادیاتی سیاق ہے جس نے اہلِ برصغیر کو آج آزادی کے ستر سال بھی فکری اور عملی طور پر ہنوز پنجۂ غلامی میں قید کر رکھا ہے۔

ماحولیاتی تنقید کے نظریہ سے متعلق بات کرنے سے پہلے تحقیقی نکتۂ نظر سے دیکھنا ضروری ہے کہ اُردو میں اس کے ابتدائی نمونے کہاں سے ملتے ہیں۔ اس تناظر میں یہ نکتہ زیادہ توجہ

طلب ہے کہ ہر تخلیق کار کے یہاں فطرت سے وابستگی کا کسی نہ کسی سطح پر اظہار ملتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اگر شعوری یا غیر شعوری طور پر اردو کے ہر تخلیق کار کے یہاں خارجی دنیا کے مظاہر کا عندیہ ضرور ملتا ہے تو آج تک ماحولیاتی تنقیدی دبستان ایک منضبط شعبۂ علم کے بطور اپنی اہمیت کیوں نہیں منوا سکا۔ اس سوال پر غور کرنے پر پتا چلتا ہے کہ اردو میں اس تنقیدی دبستان کی ضرورت اور اہمیت اکیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑا ہونے کے بعد سے اس لیے مناسب انداز میں بڑھ گئی ہے کہ کرۂ باد میں اوزونی پرت ہر گزرتے دن کے ساتھ زمین سے کاربن ڈائی آکسائڈ اور دوسرے گیسز کے بے حد وحساب اخراج سے زائل ہوتی جا رہی ہے۔ جہاں اسکولوں اور دیگر اعلیٰ تعلیمی اور تحقیقی اداروں میں اس سنگین مسئلے کی طرف توجہ دی جا رہی ہے وہیں ادب میں ماحولیات کے تئیں بیداری کے ضمن میں ادبا وشعرا کو متوجہ کرنے کے لیے مختلف اداروں کی طرف سے کوششیں کی جا رہی ہیں۔

اردو تنقید کے موجودہ منظر نامے پر ایک سرسری نظر ڈالتے ہوئے نئے تنقیدی نظریات کے تئیں اساتذہ کی سرد مہری کے حوالے سے کئی وسوسے جنم لیتے ہیں۔ اور ان وسوسوں کی تان اس اہم اور بنیادی نوعیت کے سوال پر آ کر ٹوٹتی ہے کہ اردو میں ماحولیاتی تنقیدی نظریہ کو منضبط طریقے سے متعارف کرانے میں کیا دشواریاں ہیں؟ اس سوال کے جواب کا تعلق اساتذہ فن کی اس قبیل سے ہے جنھیں نئے افکار وخیالات کو جاننے اور ماننے کے دانشورانہ تفاعل سے اس لیے خدا واسطے کا بیر ہے کہ انھیں خدشہ یہ رہتا ہے کہ اگر نئے علمی اور ادبی تصورات کو ماننے لگے تو عمر بھر کی ادبی ریاضت دیکھتے دیکھتے ہاتھ سے پھسل جائے گی۔ ایسے ہی انسانوں کے لیے شاعر ملت علامہ اقبال نے برسوں پہلے کہا ہے کہ:

طرزِ کہن پہ اڑنا، آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

جب کہ قانونِ قدرت کے مطابق نئے علمی اور ادبی رویوں کی تازہ ہوائیں انسان کے فکر کی گہرائی اور عمل کے نظام کو پختگی عطا کرتی ہیں۔ اردو کے حوالے سے اسے شومیٔ قسمت سے ہی تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ یہاں نئے افکار ونظریات کا نام سن کر فوراً سے پیشتر انھیں مغربی دانشوروں کے ڈھکوسلے، اہلِ مغرب کے چبائے ہوئے نوالے اور مشرقی اقدار وروایات کو حقیر جاننے کے الزامات سے نوازا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اردو کا مابعد جدید تنقیدی نظریات کا منظر نامہ توجہ طلب

ہے۔ اساتذہ نے ان نظریات پر مبنی مباحث کے مبادیات تک کو پڑھنا گوارانہیں کیا لیکن انھیں مغرب کی ثقافتی یلغار قرار دینے میں کسی تامل سے کام نہیں لیا۔ میں یہاں پر دانستہ طور پر کسی کا نام لینا نہیں چاہتا ہوں لیکن اردو کی نظریاتی تنقیدی سے وابستہ طالب علم جانتے ہیں کہ آنکھیں بند کر کے مابعد جدید تنقیدی نظریات کو سرے سے ہی رد کر دینے والے برصغیر کے ہر چوراہے پر نظر آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ماحولیاتی تنقید کو اردو میں اسی طرح سرد مہری کا سامنا ہے جس طرح دوسرے نظریات کو۔

اب آیئے اردو میں ماحولیاتی تنقید کے حوالے سے تا حال ہوئی پیش رفت پر ایک طائرانہ نظر ڈالتے ہیں۔ پاکستان کے تعلق سے میرے علم میں اس نظریہ کے تحت کوئی تحریر تا حال میری نظر سے نہیں گزری ہے لیکن ہندوستان کی سطح پر دو بھر پور مضامین اس حوالے سے ضرور سامنے آئے ہیں۔ ایک ماحولیات تنقید کا عملی نمونہ ہے جسے اُردو کے نامور نقاد اور استاذ پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی غیر معمولی تنقیدی بصیرت اور مغربی تنقیدی روایت سے بھر پور آگہی کے طفیل پیش کیا ہے جو پروین شیر کی شاعری: ایک ماحولیاتی مطالعہ کے عنوان سے ان کی کتاب بیانات میں شامل ہے جسے ۲۰۱۱ میں کتابی دنیا، دہلی نے شائع کیا ہے۔ پروین شیر کی شاعری سے ماخوذ چند مصرعوں

''شہر سارا سکوتِ خواب میں تھا
اور پورے چاند کی اس رات
چاندنی اوڑھے بیٹھی تھی چپ چاپ
چاند کے ہالے سے اتر کر خواب
میری پلکوں میں سمٹ آئے تھے''

کو زیرِ بحث لاتے ہوئے پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

''اس لحاظ سے پروین نے فطرت کے مظاہر کو جابجا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ ایسے مقامات پر فطرت ایک شفیق ماں کے کردار میں ڈھل جاتی ہے۔ جو تخلیقی حس کے تئیں جلا کار بھی ہے اور روحانی طمانیت اور ترفع کا ساز بھی، بلکہ فکر و استغراق کے لیے اکسانے کا ذریعہ بھی۔ پروین اساساً ماحول دوست ہیں اور ماحول دوست ہونے کے اعتبار سے بے حد حساس

واقع ہوئی ہیں۔سائنس،تکنالوجی اورتہذیب جس طور پرفطرت (جوایک عظیم ماں ہے) کومسخ کرنے کے درپے ہے۔ پروین نے بڑے دکھ کے ساتھ اسے اپنی نظموں میں ادا کیا ہے۔ آدمی کا تہذیبی سفر فطرت سے استفادے سے شروع ہوا تھا، انیسویں صدی کے بعد یا یہ کہیے کہ صنعتی انقلاب کے بعد استفادے کی روش استحصال میں بدل جاتی ہے۔فطرت کے استحصال میں مختلف اقوام میں مسابقت کا میلا شروع ہوجاتا ہے اور انسانیاتی تاریخ ایک جذبوں سے عاری منطقے کی راہ لے لیتی ہے۔اسی بنا پروندنا شیوانے سائنس کوفطرت مخالف اورتذکیری کہاہے''۔[۲۹]

عتیق اللہ کے اس عمیق ماحولیاتی تجزیے سے یہ بات منکشف ہوتی ہے کہ ہرتخلیقی متن ماحول اساس ہوتا ہے جسےمحسوس کرنے کے لیےنقاد کا ماحول دوست اورفطرت شناس ہونا ضروری ہے۔

نظریاتی سطح پر تا حال ایک ہی مضمون اردو تنقید کے منظر نامے پر سامنے آیا ہے جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے وابستہ نقاد پروفیسر مولا نا بخش نے ماحولیاتی تنقید: ایک نیا تنقیدی مخاطبہ کے نام سے پیش کیا ہے۔ یہ مقالہ کلچرل اکادمی، سرینگر کشمیر سے شائع ہورہے سالانہ 'ہمارا ادب' میں ۲۰۱۴ میں زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا ہے۔ یوں تو یہ مقالہ ماحولیاتی تنقید کی نظریاتی اساس کو متعارف کرنے کی غرض سے ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے۔اس نظریہ کی نظری بنیادوں پر بحث کرتے ہوئے مولا نا بخش لکھتے ہیں:

''ایک نئے طرزِ مطالعہ کے بطور ہمیں ماحولیات (Ecology) لفظ سے آشنائی حالیہ صدی میں بعض سائنسی علوم کے ذریعے ہوئی ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ ماحولیاتی تنقید کا ایک طرف اگر فطرت اور ثقافت سے تعلق ہے تو دوسری طرف یہ سائنسی علوم اور انسانی علوم سے بھی وابستہ ہے۔ گو کہ اب ادب، سائنس اور انسانی علوم جیسے ایک ہی پلیٹ فارم پر آگئے ہیں اسی لیے آج ادب اور غیر ادب پر بات کرنا (جیسا کہ جدیدیت اس فرق پر زور دیتی تھی) بہت مشکل ہورہا ہے۔ ماحولیاتی تنقید ادبی طریق کاروں یعنی بیان و بدیع کی امتیازی شکلوں کے ساتھ ساتھ دیہی زندگی کے

پیکروں، ماحول، فطرت اور مناظر کی پیش کش کی نوعیت کیا ہے پرزور دیتی نظر آتی ہے''۔۵؎

زیرِ بحث مقالے میں جہاں ماحولیاتی تنقید کی نظریاتی اساس کو موضوع بنایا گیا ہے وہیں مقالہ نگار نے اُردو شاعری میں ماحولیاتی مسائل اور میلانات پر بھی سیر حاصل بحث کی ہے۔ انھوں نے میر تقی میر، مرزا محمد رفیع سودا، الطاف حسین حالی، علامہ اقبال، ظفر گورکھپوری، حنیف ترین، مظفر حنفی، عتیق اللہ، پروین کماراشک، شمیم عباس، عالم خورشید، راشد انور راشد، خالد عبادی، شہباز ندیم ضیائی، کوثر مظہری، ملک زادہ جاوید، مشتاق صدف، خورشید اکبر، فرحت احساس، مہتاب حیدر، عنبر بہرائچی، خالد محمود، جمال اویسی، پرتپال سنگھ بیتاب، عزیز نبیل، نعمان شوق، رؤف رضا، عرفان صدیقی، اسعد بدایونی، فریاد آزر وغیرہ کے اشعار کا بہترین انداز میں ماحولیاتی تنقید کے حوالے سے تجزیہ پیش کیا ہے۔ عتیق اللہ اور مولا نا بخش کے علاوہ اردو کے کئی ایک ناقدین کے یہاں تخلیقی متون کے تجزیے میں ماحولیات حوالہ جاتی مرکز (Referential Point) بن جاتا ہے لیکن انھوں نے شعوری طور پر ماحولیاتی تنقیدی نظریہ کو اپنانے کی کوئی کوشش نہیں کی ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کا نام اہم ہے۔ جنھوں نے بلونت سنگھ کا فن لکھ کر تہذیبی، ثقافتی اور اجتماعی لاشعور کو ردِ تشکیل کے تجزیاتی مطالعہ کی سان پر چڑھایا ہے۔ اسی نوعیت کے مقالے عتیق اللہ کے یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ جن میں انھوں نے مجید امجد اور اختر الایمان کی شاعری کا ماحولیات (Ecology) کو موضوع بنایا ہے۔

ماحولیاتی تنقید پر بحث کو سمیٹتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ بدلتے سماجی اور سائنسی تناظرات میں ماحولیات آنے والی نسل کے اجتماعی لاشعور کا ایک اہم حصہ ہوگا۔ یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ اکیسویں صدی کا استقبال جس اہتمام و انصرام سے سائنسی ایجادات اور انکشافات نے کیا ہے اُس سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے جملہ شعبہ جات پر سائنس کی حکمرانی اب پہلے سے بھی زیادہ مستحکم اور منضبط طریقے سے ہوگی جس میں ادبیات کوئی استثنا شے نہیں۔ اس صورتِ حال میں اردو تنقید کے میدان میں ماحولیاتی تنقید کا دائرہ وسیع ہوگا۔ مستقبل میں مابعد جدید تنقید اور بالخصوص ماحولیاتی تنقید کے ضمن میں دو باتیں بہت اہم ہیں۔ اول یہ کہ اردو میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے والے نئے طلبہ اس کی جانب دلچسپی کا مظاہرکرنے لگے ہیں۔ نئی نسل کا یہ رویہ دوسرے تنقیدی نظریات کے ساتھ ساتھ ماحولیاتی تنقید کے تعلق سے بھی خوشگوار ثابت ہوسکتا ہے،

دوم یہ کہ اکثر مفکرین نے عورت کو فطرت دوست قرار دے کر مرد کو عورت اور فطرت دونوں کا غالب تصور کیا ہے۔اس مناسبت سے یہ بھی کہا جار ہا ہے کہ مرد تہذیب وثقافت کا دلدادہ ہے جب کہ عورت فطرت سے ہم آغوشی کی متقاضی ہے۔اب اگر اسی نکتے کو تانیثیت کے تناظر میں دیکھیں تو ماحولیاتی تنقید کے پنپنے کے امکانات مستقبل میں اور بہتر نظر آئیں گے۔

O

حوالہ جات وحوشی

1. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, The Ecocriticism Reader, The University of Gorgia Press, Athens, 1996, Pp-xx

2. Ibid. Pp-xix

۳۔ ماحولیاتی تنقید: ایک نیا تنقیدی مخاطبہ از مولانا بخش، مشمولہ شیرازہ، جموں وکشمیر کلچرل اکادمی، سرینگر کشمیر، ص:۱۴۵

۴۔ پروین شیر کی شاعری: ایک ماحولیاتی مطالعہ، مشمولہ بیانات، عتیق اللہ، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص:۸۲

۵۔ ماحولیاتی تنقید: ایک نیا تنقیدی مخاطبہ، از ڈاکٹر مولانا بخش، مشمولہ سالانہ ادب، جموں وکشمیر کلچرل اکادمی، سری نگر ۲۰۱۴ء، ص:۱۳۴

غضنفر اقبال

غالب کے خطوط میں بیانیہ کا عمل

غالب (1869-1797) ایک محشرِ خیال، آتشِ زیر پا اور گلشنِ نا آفریدہ فن کار نے اپنی انگلیاں فگار کر کے حکایاتِ خوں چکاں رقم کیں۔ ان کے لکھے ہوئے کاغذِ آتش زدہ نے مہرِ نیم روز کا درجہ حاصل کیا۔ وہ ایک عہد ساز اور عہد آفریں خوش نصیب شاعر تھے جن کی قدر و شہرت نے بقائے دوام عطا کی۔ ترقی پسند، روشن ذہن غالب نے سخن سنجی سے اپنے ادب پاروں میں خلاقانہ رو پیدا کی۔ اس فن کارِ بے بدل کی چشمِ بینا اور چشمِ نگراں نے چشم کشا تحریرات کو جنم دیا۔ غالب نے جہاں شاعرانہ صناعی سے اُردو و فارسی کے دانش ور شاعر ہونے کا اعلان کیا وہیں خطوط نگاری سے تخلیقی جدت طرازی کی ایک روایت اور تاریخ بنائی۔

غالب کے مکاتیب جدید نثر کا نقشِ جمیل ہیں۔ ان کے مکتوبات کی تصویر کاری اور اثر پذیری نے غیر معمولی شہرت اور کشش حاصل کی۔ ان کے جدت پسند مزاج نے خطوط کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنایا۔ ان کے مکاتیب اُردو نثر کی تاریخ میں ایک نئے باب کا آغاز ہیں۔ غالب نے اپنے عہد کے مشاہیرِ زمانہ کو خطوط لکھے جن میں اُن کے تلامذہ کی تعداد زیادہ ہے۔ غالب کے تلمیذِ رشید اور میر حسن نگار کے فرزند میر مہدی مجروح (1903-1833) کو لکھے گئے غالب کے خطوط میں بیانیہ کا عمل کی تلاش اس تحریر کا مقصد ہے۔ مجروح دہلی کے متوطن تھے۔ اِن کی شاعری اور اُن کو لکھے ہوئے اتالیقِ محترم غالب کے خطوط دور دور تک گئے۔ میر مہدی مجروح نے غالب کے سانحۂ انتقال کے

بعد مندرجہ ذیل یادگار قطعۂ تاریخ سے خراجِ عقیدت پیش کیا تھا۔ ؎

کل میں غم واندوہ میں با خاطرِ محزوں
تھا تربتِ اُستاد پہ بیٹھا ہوا غمناک
دیکھا جو مجھے فکر میں تاریخ کے مجروح
ہاتف نے کہا ''گنجِ معانی ہے تہِ خاک''

خط نگاری نصف ملاقات اور باہمی گفتگو کا قائم مقام ہے۔اچھا خط وہ ہوتا ہے جس میں مکتوب نگار اپنے مخاطب سے باتیں کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔مکاتیبِ غالب کے مطالعے بھی محوِ کلام کی اعلیٰ مثال ہیں۔غالبِ خستہ کو اپنی خطوط نگاری پر ناز تھا۔ظاہر ہے کہ غالب ہی نے مراسلے کو مکالمہ بنادیا اور اپنی حیات وشخصیت کی دھوپ چھاؤں کو خطوں میں بے نقاب کر دیا۔ مکتوباتِ غالب بیانیہ ادب کا شاہ کار ہیں۔بیانیہ کیا ہے؟اس سوال کا جواب یہی ہوسکتا ہے کہ زندگی ایک خوبصورت بیانیہ ہے اور بیانیہ ہی زندگی ہے۔ پروفیسر معین الدین جینا بڑے گویا ہوئے:

''کسی روداد کو کسی خاص ترتیب میں بیان کرنے کا نام بیانیہ ہے۔''

غالب کے خطوں میں بیانیہ اور واقعہ کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ان کے بیانیہ میں سحر کاری اور حسنِ آفرینی کی قوت تاثر انگیز ہے:

''میرا پیارا مہدی آیا۔آؤ بھائی !مزاج تو اچھا ہے؟ بیٹھو یہ رام پور ہے۔دارالسرور ہے جو لطف یہاں ہے وہ اور کہاں ہے؟ پانی سبحان اللہ شہر سے تین سو قدم پر ایک دریا ہے اور کوسی اُس کا نام ہے، بے شبہ چشمۂ آبِ حیات کی کوئی سُوت اس میں ملی ہے۔ خیر،اگر کوئی یوں بھی ہے تو بھائی آبِ حیات عمر بڑھاتا ہے۔لیکن اتنا شیریں کہاں ہوگا......؟''

''میاں کس حال میں ہو،کس حال میں ہو؟ کل شام کو میرن صاحب روانہ ہوئے یہاں اُن کے سسرال میں قصے کیا کیا نہ ہوئے۔ساس اور سالیوں نے اور بی بی نے آنسوؤں کے دریا بہادیے۔خوش دامن صاحب بلائیں لیتی ہیں۔سالیاں کھڑی ہوئی دعائیں دیتی ہیں۔بی بی مانندِ دیوار چپ

جی چاہتا ہے چیخے کومگر نا چار چپ ہوتو غنیمت تھا کہ شہر ویران نہ کوئی جان پہچان ورنہ ہمسایے میں قیامت برپا ہوجاتی۔ ہرایک نیک بخت اپنے گھر سے دوڑی آتی۔''

''میر مہدی، صبح کا وقت ہے، جاڑا خوب پڑرہا ہے، انگیٹھی سامنے رکھی ہوئی ہے، دوحرف لکھتا ہوں آگ تاپتا جاتا ہوں، آگ میں گرمی سہی، مگر ہائے وآتشِ سیال کہاں کہ جب دو جرعے پی لیے، فوراً رگ وپے میں دوڑ گئی، دل توانا ہوگیا، دماغ روشن ہوگیا۔ نفسِ ناطقہ کوتو اُجد بہم پہنچا۔ ساقیِ کوثر کا بندہ اورتشنہ لب ہائے غضب! ہائے غضب!''

محولہ بالاخطوطِ غالب کے اقتباسات میں افسانوی رنگ بیانیہ کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔لیکن ان سطور میں واقعات کی یکجائی نے زندگی کی حقیقت نگاری کو پُر تاثیر انداز میں غالب کے برجستہ قلم نے پیش کیا۔ دراصل بیانیہ تحریر اپنے مختلف رنگ وآہنگ رکھتی ہے۔اس کی تشکیل تاریخی وزمانی ہوتی ہے۔ پروفیسر ارتکاز افضل ارقم طراز ہیں:

''افسانہ ،قصہ، کہانی، داستان، ناول بیانیے کے مختلف فارمس ہیں جو مخصوص تاریخی اور زمانی تلازمات سے تشکیل پاتے ہیں لیکن جن کا ماخذ جمہوری شعور یاادراک ہے۔''

غالب کے مکتوبات میں واقعات کی کثرت ہے۔اسی لیےان واقعات میں غالب کے مکتوباتی ادب کو بیانیہ کی شکل میں آنکھوں کا سرمہ بنایا ہے۔ کیوں کہ غالب نکتہ داں، نکتہ سنج اورنکتہ شناس عظیم المرتبت فن کار تھے۔ بیانیہ کے تناظر میں چنداور مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''بھائی ! کیا پوچھتے ہو؟ کیا لکھوں! دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی۔قلعہ، چاندنی چوک ہرروز مجمعِ بازارِ جامع مسجد کا ہر ہفتے سیر جمنا کے پل کی ، ہرسال میلا پھولوں کا یہ پانچوں باتیں اب نہیں ، پھر کہو دلی کہاں؟ ہاں کوئی شہرقلم رو ہند میں اس نام کا تھا۔''

''اللہ اللہ! دلی نہ رہی اور دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے جاتے ہیں۔ واہ رے حسنِ اعتقاد! ارے بندۂ خدا، اُردو بازار نہ رہا۔اُردو کہاں؟ دلی واللہ اب شہرنہیں ہے کیمپ ہے، چھاؤنی ہے، نہ قلعہ، نہ شہر، نہ

بازار، نہ نہر۔''

''میاں بیٹھو.... ہوش کی خبر لو،تمھارے جانے نہ جانے سے مجھ کو کیا علاقہ؟ میں بوڑھا آدمی، بھولا آدمی تمھاری باتوں میں آ گیا اور آج تک اسے خط نہیں لکھا، لاحول ولاقوۃ۔''

سطورِ بالا میں پیش کردہ خطوطِ غالب کے ٹکڑے میں بھی بیانیہ کے ادبی حسن کے ساتھ ساتھ ڈرامائیت کی کارفرمائی مضمر ہے۔ان جملوں اور فقروں میں جاذبیت اور غالب کی خلاقی ہنرمندی واضح طور پر نمایاں ہوتی ہے۔کیوں کہ اسے غالب نے قلم برداشتہ لکھ کر تازگی پیدا کی ہے۔بیانیہ کے تمام تر قوت خطوطِ غالب میں منزہ ہے۔پروفیسر مجید بیدار نے بیانیہ پر اظہارِ خیال ان الفاظ میں کیا ہے:

''بیانیہ ایک ایسا اظہار ہے جس میں قصے کو الفاظ،فقروں اور جملوں میں ایسی خوبصورت میں ترتیب میں نمایاں کیا جاتا ہے کہ جس میں جاذبیت کے علاوہ متاثر کرنے کی تمام تر قوت موجود ہوتی ہے۔''

غالب کے خطوں کی تخلیقی تشویق بے ساختہ قلم آرائی ہے۔جس میں افسانہ طرازی اور کہانی پن بیانیہ کو اختصاص حاصل ہے۔صدیوں سے غالب کے بیانیہ انداز کے خطوط سفر میں ہیں مگر ان کی تازگی کہتی ہے گویا کل کی بات ہے۔مراسلت کو غالب نے بے تکلفی اور شگفتگی کو سلیس وروان بنادیا۔چند مثالیں دیکھیے:

''بھائی! تم تو اُردو کے مرزا قتیل بن گئے ہو۔اُردو بازار کے نہر کے کنارے رہتے رہتے رودِ نیل بن گئے ہو۔کیا قتیل کیا رودِ نیل یہ سب ہنسی کی باتیں ہیں۔لوسنو! اب تمھاری دلی کی باتیں ہیں۔ چوک میں بیگم کے باغ کے دروازے کے سامنے حوض کے پاس جو کنواں تھا اس میں سنگ خشت ڈال کر بند کر دیا۔بلّی ماروں کے دروازے کے پاس کئی دکانیں ڈھا کر راستہ چوڑا کر دیا۔''

''میر مہدی! تم میرے عادات کو بھول گئے۔ماہِ مبارک رمضان میں کبھی مسجدِ باغ کی تراویح ناغہ ہوئی ہے۔میں اس مہینے میں رام پور کیوں کر رہتا۔نواب صاحب مانع رہے اور بہت منع کرتے رہے۔برسات کے

آموں کا لالچ دیتے رہے مگر بھائی میں ایسے انداز سے چلا کہ چاند رات کے دن یہاں آ پہنچا۔ یک شنبے کو غرۂ ماہِ مقدس ہوا۔ اُسی دن سے ہر صبح کو حامد علی خان کی مسجد میں جا کر جناب مولوی جعفر علی صاحب سے قرآن سنتا ہوں۔ شب کو مسجدِ جامع جا کر نمازِ تراویح پڑھتا ہوں۔ کبھی جو جی میں آتی ہے تو وقتِ صوم مہتاب باغ میں جا کر روزہ کھولتا ہوں اور سرد پانی پیتا ہوں۔ واہ وا کیا اچھی عمر بسر ہوتی ہے۔''

''خس کی ٹٹی، پروا ہوا اب کہاں؟ وہ لطف تو اسی مکان میں تھا۔ اب میر خیراتی کی حویلی میں وہ جہت اور سمت بدلی ہوئی ہے۔ بہر حال می گزرد..... مصیبتِ عظیم یہ ہے کہ قاری کا کنواں بند ہو گیا۔ لال ڈگی کے کنویں یک قلم کھاری ہو گئے۔ خیر کھاری ہی پانی پیتے گرم پانی نکلتا ہے۔ پرسوں میں سوار ہو کر کنویں کا حال دریافت کرنے گیا تھا۔ مسجد ہوتا ہوا راج گھاٹ دروازے کو چلا۔ مسجدِ جامع سے راج گھاٹ دروازے تک بلا مبالغہ ایک صحرا لق ودق ہے۔ اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں وہ اگر اُٹھ جائیں تو لہو کا مکان ہو جائے۔''

بالائی سطور کی عبارت غالب کی خلاقیت، بلاغت اور فصاحت کی سحر بازی لائقِ صد امتیازی مثال ہے۔ جس میں بیانیہ آبِ رواں کے مانند ہے۔ غالب کے زیرِ بحث میر مہدی مجروح کے خطوط میں اشجار سی گھنی چھاؤں ہے۔ یہ خطوط بیانیہ نثر کا نقاشِ اول ہیں۔ ان خطوں کو غالب نے قلم فرسائی سے منفرد المثال بنا دیا ہے۔ غالب کے بیانیہ والے یہ خطوط ادبی اور تہذیبی وراثت کا حصہ ہیں۔ بیانیہ فرزند آدم کا قصہ ہے۔ بیانیہ شش جہت میں پھیلی ہوئی وہ آواز ہے جس سے بیانیہ در بیانیہ تشکیل پاتا ہے۔ غالب نے بیانیہ کو گنج ہائے گراں مایہ بنایا کیوں کہ اس فن کارِ اعظم نے اپنے فن کو صریرِ خامہ، نوائے سروش قرار دیا تھا۔ بہ قول غالب ؎

سب کو مقبول ہے دعوی تری یکتائی کا
روبہ رو کوئی بت آئینۂ سیما نہ ہوا

نعمان قیصر

اردو خاکہ نگاری اور علی گڑھ

نثر کی دیگر اصناف کی طرح خاکہ بھی اردو کی ایک مقبول صنف ہے اور روز بروز اس کی محبوبیت میں اضافہ ہو رہا ہے۔ خاکہ کے لیے انگریزی میں لفظ 'اسکیچ' (sketch) کا استعمال ہوتا ہے۔ خاکہ نگاری کو شخصیت نگاری، مرقع نگاری، قلمی مصوری اور شخصی خاکہ نگاری بھی کہا جاتا ہے۔ سوانح کی طرح خاکے میں شخصیت کی تخصیص نہیں ہوتی۔ سوانح میں عموماً قابل ذکر شخصیتوں کو ہی موضوع قلم بنایا جاتا ہے۔ سوانح نگار، ان کی زندگی کے نشیب و فراز اور اتار چڑھاؤ کو تفصیلی و اجمالی طور پر ضبطِ تحریر میں لاتا ہے جبکہ خاکہ نگار کو کسی بھی معمولی یا غیر معمولی انسان کی زندگی میں کوئی ایسی خوبی یا اچھائی کی رمق نظر آ جائے، جو اسے لکھنے کے لیے مجبور کر دے تو خاکہ نگار اسے صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیتا ہے۔ خاکے میں وضاحت اور صراحت کے بجائے افسانہ و غزل کی طرح اشارے و کنائے سے کام لیا جاتا ہے کیونکہ اختصار اس کی بنیادی شرط ہے۔ محمد حسین آزاد نے خاکہ نگاری کو نوکِ قلم کی تصویر کشی لکھا ہے۔ خاکے میں کسی شخصیت کے نقوش اس طرح ابھارے اور اس کے معائب و محاسن اس طرح پیش کیے جاتے ہیں کہ ایک جیتی جاگتی تصویر قاری کے پیش نظر ہو جاتی ہے۔ خاکے کی دلکشی کا راز یہ ہے کہ جس کا خاکہ لکھا جائے اس کی کمزوریاں اور کمیاں قاری کے دل میں نفرت کے بجائے ہمدردی و محبت پیدا کر دیں اور خاکہ پڑھ کر وہ بے ساختہ کہہ اٹھے کہ کاش اس شخص میں یہ کمزوریاں بھی نہ ہوتیں۔

خاکہ نگاری، سوانح نگاری کی ہی ایک قسم ہے۔ اس میں بھی کسی کی شخصیت یا سیرت کی

تصویریں پیش کی جاتی ہیں۔سوانح اور خاکے میں ایک بڑا فرق تفصیل اور اجمال کے علاوہ شخصیت کا ہے کیونکہ عموماً سوانح نگار،سوانح کا ہیرو بڑی اور عظیم شخصیتوں کو بناتا ہے۔ایسی شخصیت جس نے زندگی کے مخصوص حلقے میں کوئی کار ہائے نمایاں انجام دیا ہو،جس کے اثرات بلاتفریق مذہب وملت اور ملکی حدود وقیود سے ماورا نسلوں کی تربیت میں اہم رہے ہوں اس کی بہ نسبت خاکہ ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے اور اشاروں و کنایوں میں موضوع کی سیرت وشخصیت کے ایسے نقوش اجاگر کیے جاتے ہیں،جن سے موضوع کی زندگی کے مثبت پہلو شرح و بسط کے ساتھ سامنے آ سکیں۔اس کے علاوہ سوانح اور خاکہ میں حیات وممات کا فرق ہے۔سوانح کا ہیرو مرحوم ہوتا ہے جب کہ خاکے میں موت و زیست کی حد بندی نہیں ہوتی جس طرح ایک زندہ انسان کا خاکہ لکھا جاسکتا ہے بالکل اسی طرح ایک مرحوم بھی خاکے کا موضوع ہوسکتا ہے۔عام طور پر خاکہ نگار اپنے ذاتی مشاہدے، تجربے،تعلق،انسیت یا بغض وعناد کی بنیاد پر ہی صاحب سیرت کے کردار پر خامہ فرسائی کرتا ہے۔

خاکے میں شخصیت کی تخصیص نہیں ہوتی ۔چھوٹی اور معمولی شخصیتیں بھی خاکے کا موضوع بن سکتی ہیں۔چنانچہ ڈاکٹر عبدالحق نے 'نام دیو مالی' اور رشید احمد صدیقی نے 'کندن' پر خاکہ لکھ کر یہ واضح کر دیا ہے کہ خاکے کا موضوع معمولی انسان بھی ہو سکتے ہیں۔اچھا برا، چھوٹا بڑا، امیر غریب،خوبصورت،قبیح صورت ہر طرح کے انسان کا خاکہ لکھا جاسکتا ہے۔بشرطیکہ خاکہ نگار نے ہر رنگ وروپ میں اس کا گہرائی سے مشاہدہ کیا ہو۔اس سے بڑھ کر یہ کہ خاکہ نگار امیجری، پیکرتراشی اور مردہ جسم میں روح ڈالنے کے فن سے واقف ہو۔عموماً خاکہ نگاروں نے ایسی شخصیتوں کے خاکے لکھے ہیں،جنھوں نے کارزارِ حیات میں نمایاں کارکردگی کا مظاہرہ کیا ہو۔ بقول مغنی تبسم 'خاکے کے لیے ویسے موضوع کی تخصیص نہیں ہے لیکن زیادہ تر خاکے ایسی شخصیتوں کے لکھے گئے ہیں جنھوں نے فنون لطیفہ بالخصوص ادب اور شاعری میں یا پھر کسی اور شعبہ حیات میں کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں'۔اس لیے بیشتر خاکہ نگاروں نے ایسے ہی افراد پر طبع آزمائی کی ہے۔

ابتدائی دنوں میں خاکہ نگاری کے کوئی اصول وضوابط متعین نہیں تھے۔بیش تر خاکہ نگار اپنے وضع کردہ اصولوں کی روشنی میں اور بعض نے بغیر کسی اصول وضوابط کی پابندی کے محض زبان کے ذائقے کے لیے علمی، ادبی،سیاسی اور سماجی شخصیتوں کے خاکے لکھے۔جبکہ بعض خاکہ نگاروں

نے اپنے پیش روؤں کے تجربے سے فیض حاصل کرتے ہوئے اس صنف میں طبع آزمائی کی، جب خاکہ نگاروں کا وافر ذخیرہ اکٹھا ہو گیا تو ناقدین کو اس کی تراش خراش کی ضرورت محسوس ہوئی کہ کسے صنف ادب میں رکھا جائے اور کسے ادب کے زمرے سے خارج قرار دیا جائے۔ محمد حسین کا مضمون 'خاکہ نگاری' نگار کراچی جون 1959، امجد کندیانی کی تحریر خاکہ نگاری (نگار اصناف ادب نمبر)، سید محمد حسین کا مقالہ خاکہ نگاری، نیا دور لکھنؤ 1964 اس لحاظ سے قابل ذکر ہیں کہ اس میں پہلی مرتبہ خاکہ نگاری کا بحیثیت اصناف جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی اوصاف اور تقاضوں سے بحث کی گئی ہے۔

اردو میں قلمی تصویر کشی یا شخصیت نگاری کے ابتدائی نمونے شعرائے اردو اور فارسی کے تذکروں مجموعۂ نغز (قدرت اللہ قاسم) تذکرۂ خوش معرکہ زیبا (سعادت خاں ناصر) آب حیات (محمد حسین آزاد) نکات الشعرا (میر تقی میر) دریائے لطافت (انشاء اللہ خاں انشا) میں ملتے ہیں ۔لیکن سر سید اور ان کے رفقا کی تحریروں میں اس کا نقش اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ اردو میں سر سید کو اس صنف کا موجد بھی کہہ سکتے ہیں۔ چونکہ انھوں نے اپنے رفقا کی وفات پر جو تعزیتی تحریریں لکھیں، ان میں دنیا سدھارنے والے کی خوبیوں وخامیوں کا عکس نظر آتا ہے اور ان سے مرحوم کی خصوصیات بھی اجاگر ہو جاتی ہیں۔ اسی لیے ان کی تعزیتی تحریروں پر خاکے کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ اسی طرح مولانا الطاف حسین حالی نے حیات سعدی (1886) اور یادگار غالب (1897) میں شیخ سعدی اور مرزا غالب کی سیرت و شخصیت کو تفصیلی طور پر قلم بند کیا ہے اور اگر ان کا خلاصہ تیار کیا جائے تو ان دونوں شخصیتوں کا عمدہ خاکہ سامنے آ سکتا ہے۔

اردو ادب میں خاکہ نگاری کا ارتقاء انیسویں صدی کے اواخر میں ہو چکا تھا، لیکن صحیح معنوں میں خاکہ نگاری کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی میں ہوا۔ علی گڑھ کے وہ خاکہ نگار جنھوں نے اس صنف میں رنگ بھرنے کی کوشش کی، ان میں بابائے اردو مولوی عبدالحق اور پروفیسر رشید احمد صدیقی ہیں کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ ان ہی کی تحریروں سے کسب فیض کرنے والوں کی نگاہ التفات کی بدولت اردو میں صنف خاکہ نے بھرپور ترقی کی بلکہ علی گڑھ کے بعض فضلا کے خاکے تو دیگر بڑی زبانوں کے خاکوں سے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔

اردو میں باضابطہ خاکہ نگاری کا آغاز مرزا فرحت اللہ بیگ (1947-1884) نے کیا۔ مرزا صاحب کا تعلق براہ راست علی گڑھ سے نہیں تھا، لیکن انھیں جن دو اشخاص کی خاکہ نگاری

کی بدولت شہرت عام اور بقائے دوام نصیب ہوا، ان کا سر سید احمد خاں سے براہ راست تعلق ہے۔ سر سید کے رفیق ڈپٹی نذیر احمد کا خاکہ انھوں نے 'مولوی نذیر احمد کی کہانی - کچھ ان کی کچھ میری زبانی' کے عنوان سے لکھا، جسے مولوی عبدالحق نے جولائی 1927 میں 'رسالہ اردو' میں اہتمام سے شائع کیا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کا دوسرا مقبول خاکہ 'ایک وصیت کی تعمیل' ہے، جس میں مولوی وحیدالدین سلیم کی سیرت و شخصیت کے نمونے پیش کیے گئے ہیں۔ سلیم صاحب کا شمار سر سید کے ہم نواؤں میں ہوتا ہے۔ مرزا صاحب نے وحیدالدین سلیم کی زندگی کے واقعات اور ان کی شخصیت کو فن کاری سے پیش کیا ہے۔ خاکے کا وہ گوشہ جس سے خاکے کا حسن دوچند ہوتا ہے، وہ ہے مولانا کی علم دوستی۔ چونکہ مولانا نے انتہائی کسمپرسی اور تنگدستی میں پرورش پائی، لیکن عسرت کو انھوں نے حصول علم اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے دیا اور اپنی علمیت اور لیاقت کی بنیاد پر دنیا میں نام کمایا۔ ان کے انتقال پر مرزا فرحت اللہ بیگ یوں رقم طراز ہیں: ''ایک غریب لڑکا جس کے پاس پڑھنے کو کتابیں اور پیٹ بھر کھانے کو روٹی نہ تھی، وہ اپنی ہمت، شوق اور علم و فضل کے زور سے ایسا ہوا کہ آج اس کی موت پر ایک حقیقی طبقے کو رنج و افسوس ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ اردو علم و ادب کا ایک ستون گر گیا۔ ان کی زندگی صاف بتاتی ہے کہ شوق اور محنت عجیب چیزیں ہیں، جسے ہم کمال کہتے ہیں، وہ انھیں دونوں کا خالہ زاد ہے۔'' اس طرح سے دیکھا جائے تو شخصیات کے انتخاب کے اعتبار سے اردو کے پہلے خاکہ نگار کا رشتہ علی گڑھ سے جڑ جاتا ہے اور جو شخصیتیں خاکے کا موضوع بنیں ہیں، ان کا تعلق تو علی گڑھ سے ہے ہی۔

مرزا فرحت اللہ بیگ کے ہم عصروں میں آغا حیدر حسن، مولوی عبدالحق اور رشید احمد صدیقی اردو کے اہم خاکہ نگار تھے اور ان تینوں کا تعلق علی گڑھ سے ہی رہا ہے۔ آغا حیدر حسن (5/اگست 1892 تا 5/نومبر 1976 حیدرآباد) کا پہلا مجموعہ 'پس پردہ' 1926 میں علی گڑھ سے اور دوسرا مجموعہ 'ندرت زبان' 1996 میں حیدرآباد سے شائع ہوا۔ ان دونوں مجموعوں میں کچھ ایسے مشاہیر کے خاکے شامل ہیں جو علمی اور سیاسی میدان کے شہ سوار ہیں اور اپنی ایک منفرد شناخت رکھتے ہیں ۔

سروجنی نائیڈو، سید حسن، حیات اللہ انصاری، حکیم مومن خاں مومن، قادر حسین خاں اور دڈا حسینی پر خاکے ان دونوں مجموعوں میں شامل ہیں۔ آغا حیدر حسن کا شمار اردو کے مستند خاکہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے موصوف کی تحریریں مرقع نگاری اور شخصی پیکر کا

اعلیٰ نمونہ معلوم ہوتی ہیں۔آغا صاحب کے خاکوں میں جگہ جگہ اجتماعی عنصر کارفرما نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب آغا حسن کے خاکوں میں اجتماعی رنگ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آغا حیدر حسن کے بعض خاکے اجتماعی خاکہ نگاری کے نمونے ہیں مثلاً سروجنی نائیڈو کے خاکے میں انہوں نے اقبال سہیل، ڈاکٹر انصاری، عبدالرحمٰن سندھی اور راجہ محمود آباد کی شخصیت کا تعارف بھی مختصراً اور دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔''[۱]

زبان و بیان کے اعتبار سے یہ خاکے تازگی اور شگفتگی لیے ہوئے ہیں اور فن کے معیار پر بھی کھرے اترتے ہیں البتہ کچھ خاکے موضوع کے خدوخال تک محدود نظر آتے ہیں۔بعض ناقدین فن کے خیال میں یہ خاکے صرف چہرے مہرے اور ناک نقشے یعنی سراپا نگاری تک ہی محدود ہیں۔ایسا لگتا ہے کہ خاکہ نگار نے شخصیت کے تمام اوصاف کو چہرے مہرے تک ہی محدود رکھا ہے۔خاکے میں سراپا نگاری کے علاوہ سیرت و شخصیت کی عمدہ تصویر کشی بھی کی جاتی ہے اور یہی خاکے کی جان بھی ہوتی ہے۔بعض خاکوں میں آغا صاحب سیرت و شخصیت کے حوالوں سے موضوع کی کچھ ایسی خوبیاں بیان کرتے ہیں، جن سے موضوع کی صورت و سیرت کا نقش قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔آغا صاحب کے خاکوں کے تعلق سے بعض نقادوں کی رائے یہ ہے کہ وہ اپنے موضوع کی خارجی شخصیت یعنی وضع قطع، حلیہ اور ناک نقشہ بیان کرنے پر ہی اکتفا کرتے ہیں لیکن ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب نقادوں کے ان اعتراضات کو تسلیم نہیں کرتے ہیں ان کا یہ ماننا ہے:

''واقعہ نگاری کے وسیلے سے اپنے موضوع کی اندرونی شخصیت کو نمایاں کرتے ہوئے وہ اخلاقی اقدار اور صفات کا بھی ذکر کر دیتے ہیں تاکہ موضوع کی صورت اور سیرت کا واضح نقش سامنے آجائے''[۲]

عموماً آغا صاحب چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی پتے کی بات کہہ جاتے ہیں۔جن سے ان کے گہرے تجربے اور عمیق مشاہدے کا اندازہ ہوتا ہے۔ان جملوں سے صحیح معنوں میں وہی لطف اندوز ہو سکتا ہے جو زبان کے برتنے کے آداب سے واقف ہو۔بظاہر یہ جملے بے تکے معلوم ہوتے ہیں لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہوتا کیونکہ عموماً کوئی بھی خاکہ نگار شخصیت کے مثبت و منفی پہلوؤں پر گہرے مشاہدے کے بعد ہی قلم اٹھاتا ہے۔مثلاً قادر حسین خاں (لکچرر معاشیات نظام

کالج) کے خاکے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''خاں صاحب تھے بڈھے کنوارے، بڈھا کنوارا ہوتا ہے، بڑا کڑوا، لیکن اس کو سمجھ کر برتاؤ کرو تو اس سے زیادہ کوئی میٹھا نہیں، وہ اپنا کلیجہ نکال کر دے سکتا ہے، جو شادی شدہ کے لیے ناممکن ہے، اس کی جان وایمان تو بیوی بچے گھر بار ہوتا ہے اور مجرد کا محبوب مشغلہ اس کا کام اور وہ جو اس کے جذبات وذہنیت کو سمجھ گئے ہوں۔''۳۴

بابائے اردو، مولوی عبدالحق (20، اپریل 1870 ہاپوڑ 16 ، اگست 1961 کراچی) کا شمار اردو کے ممتاز خاکہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ شوخی وظرافت ان کے مزاج میں رچی بسی تھی۔ مولوی صاحب کے تحریر کردہ خاکے اس طرح کی مثالوں سے مملو ہیں۔ مولوی صاحب کو شخصیت سے زیادہ اقدار عزیز ہیں، اسی وجہ سے وہ اپنے موضوع کی شخصیت میں اقدار وصفات کے متلاشی نظر آتے ہیں۔ چونکہ مولوی صاحب نے سرسید کی آنکھیں دیکھی تھیں۔ یہ سرسید کی رفاقت کا ہی نتیجہ تھا کہ وہ ہر فرد میں اخلاقی اور تعمیری پہلوؤں کو ہمیشہ نظر میں رکھتے تھے۔ مولوی صاحب نے شخصیتوں کو انسان کے روپ میں اور ان کے مخصوص عہد اور حالات کے تناظر میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ مولوی صاحب کی تحریروں کا نمایاں وصف ان کا تجزیاتی اسلوب اور لطیف اشارے ہیں۔ یہی امتیازات ان کے پیش کردہ مرقعوں میں ایک نئی روح پھونکنے کے ساتھ شگفتگی اور برجستگی پیدا کرتے ہیں۔

مولوی عبدالحق کے خاکوں کا مجموعہ 'چند ہم عصر' پہلی بار 1937 میں شائع ہوا۔ اس میں 14 خاکے شامل تھے۔ اس کے متعدد ایڈیشن مختلف اداروں نے شائع کیے۔ 'چند ہم عصر' میں ادبا، شعرا، علمائے کرام، اکابرین ملت کے خاکوں کے ساتھ ساتھ ایک عام شخصیت 'نام دیو مالی' کا خاکہ بھی شامل ہے۔ مولوی صاحب کی خاکہ نگاری کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے غیر اہم شخصیتوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ اس مجموعے کے تمام خاکوں کی بہ نسبت سب سے زیادہ مقبولیت 'نام دیو مالی' کے حصے میں آئی۔ کوئی بھی آدمی محض ذات پات، برادری، حسب ونسب، مال و دولت، رتبہ وعہدہ، رنگت کی بنیاد پر بڑا نہیں ہوتا، انسان اخلاق، شرافت، محنت، عزت، کردار اور ایمانداری کی بنیاد پر محترم قرار پاتا ہے۔ دیانت داری اور عرق ریزی کا تعلق تمام تر شعبہ ہائے زندگی سے ہے۔ نام دیو مالی کی محنت، ایمانداری، شرافت باغیچے کے پھولوں اور

پودوں سے اولاد جیسی محبت اور ان کی دیکھ ریکھ اور تراش خراش نے مولوی صاحب کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ نام دیو جفاکش، محنتی اور فرض شناس مالی تھا اسے اپنے پیشے سے بے حد لگاؤ تھا، اپنے کام سے حد درجہ انہماک اور اس کے جذبۂ ایثار نے بابائے اردو کو نام دیو کا خاکہ لکھنے کے لیے مواد فراہم کیا۔ مولوی صاحب نے اپنے خاکوں میں دیانت داری اور صاف گوئی سے کام لیا ہے۔ کسی میں خوبیاں دیکھیں تو کھلے دل سے اس کا اعتراف کیا اور کہیں خامیوں پر نظر پڑی تو اس پر بڑی بے باکی سے انگلیاں رکھ دیں۔

مولوی صاحب نے اپنے بعض خاکوں میں سوانحی رنگ کو بھی جگہ دی ہے۔ لیکن سوانحی حالات اور تاریخی ترتیب کی طوالت سے گریز کیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے خاکے مختصر لیکن جامع ہو گئے۔ مولوی عبدالحق اپنے خاکوں میں ایجاز و اختصار کے باوجود شخصیت کے روشن پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کرتے ہیں، یہی ان کا خاص اسلوب ہے۔ مولانا انسان کے اندرون میں جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں کیونکہ یہ کامیاب مرقع نگاری کے لیے ضروری ہے۔ وہ شخصیتوں کے حالات اور چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے خاکوں میں رنگ بھرنے کی سعی کرتے ہیں۔ کبھی کبھی مولوی صاحب شخصیتوں کی زندگی سے تعلق رکھنے والے بڑے واقعات سے صرف نظر کرتے ہوئے مختصر واقعے کو جگہ دیتے ہیں۔ مولانا کے نزدیک واقعات کی عظمت طوالت نہیں بلکہ وہ خوبی ہے، جو دوسروں کو متاثر کرتی ہے۔ مولوی سید علی بلگرامی، مولانا حالی، سرسید احمد خاں، مولانا محمد علی جوہر، مولوی وحید الدین سلیم، میرن صاحب، نام دیو مالی اور نور خان پر لکھے گئے مولوی صاحب کے یہ مرقعے اس فن کے عمدہ نمونے ہیں۔ جہاں شخصیتیں جامد و ساکت نہیں بلکہ فعال اور متحرک نظر آتی ہیں۔ مولانا محمد علی کے خاکے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''مولانا محمد علی عجیب و غریب شخص ہوئے ہیں، وہ مختلف متضاد اور غیر معمولی اوصاف کا مجموعہ تھے۔ اگر انہیں ایک آتش فشاں یا گلیشیر سے تشبیہ دی جائے تو زیادہ مبالغہ نہ ہوگا۔ ان دونوں میں عظمت و شان ہے، لیکن دونوں میں خطرہ وہ تباہی بھی موجود ہے۔ وہ آزادی کا دلدادہ اور جبر و استبداد کا پکا دشمن تھا، اگر کبھی اس کے ہاتھ میں اقتدار آتا تو وہ بہت بڑا جابر و مستبد ہوتا۔ وہ محبت و مروت کا پتلا تھا اور دوستوں پر جان نثار کرنے کے لیے تیار رہتا تھا، لیکن بعض اوقات ذرا سی بات پر اس قدر آگ بگولہ

ہو جاتا تھا کہ دوستی اور محبت طاق پر دھری رہ جاتی تھی۔ دوست اس کے
جاں نثار اور فدائی تھے، لیکن اس طرح بچتے، جیسے آتش پرست آگ سے
بچتا ہے۔''[۱۴]

مولوی محمد علی جوہر کی گلیشیر سے تشبیہ انتہائی بلیغ ہے۔ مولانا کو گلیشیر سے تشبیہ دے کر مولوی صاحب نے ان کی شخصیت کی مکمل تصویر پیش کر دی ہے اور آل احمد سرور کے بقول 'یہ تشبیہ نہایت موزوں ہے'۔ مولوی صاحب کا اسلوب انتہائی توانا اور مستحکم ہے۔ اسلوب نگارش میں جدت اور انفرادا ور نمایاں ہے۔ بقول ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب:

''مولوی صاحب کے دلکش اسلوب نگارش نے بھی 'چند ہم عصر' کے
مرقعوں میں حسن اور تازگی پیدا کر دی ہے۔''

علی گڑھ کے خاکہ نگاروں میں رشید احمد صدیقی کا قد بہت بلند ہے۔ فکر کی گہرائی، اسلوب کی دلکشی اور تجربے کی وسعت نے انھیں خاکہ نگاروں کی فہرست میں بلند مقام عطا۔ خاکہ میں فنی پاسداری اور پیکر تراشی کی وجہ سے انھیں بے پناہ شہرت حاصل ہوئی۔ گہرے مطالعے اور مشاہدے کی وجہ سے انھوں نے خاکہ نگاری کے فن کو وسعت اور تاب و توانائی عطا کی۔

رشید احمد صدیقی۔ (پیدائش مڑیاہوں، ضلع جونپور میں 24/دسمبر 1894 - انتقال 15/جنوری 1977 کو علی گڑھ) علی گڑھ کے ساختہ پرداختہ تھے۔ علی گڑھ آپ کے رگ و پے میں رچا بسا تھا۔ آپ کی تحریروں میں علی گڑھ کی تہذیبی اقدار اور روایات کے نقوش واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ ظرافت آپ کی رگ و پے میں رچی بسی تھی، اس لیے بیشتر خاکوں میں ظرافت موج تہہ نشیں کی طرح کارفرما ہے۔ آپ کے خیال میں علی گڑھ سے وابستگی شرافت کی دلیل ہے۔ آپ کا یہ قول علی گڑھ کی تہذیبی قدروں کے حوالے سے بہت مشہور ہے کہ جب میں کسی شریف انسان کو کسی بس اسٹینڈ، ریلوے اسٹیشن یا کسی عوامی جگہ پر دیکھتا ہوں اور ان سے ہم کلام ہونے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق علی گڑھ سے ہے یا رہا ہے تو تعجب نہیں ہوتا کیونکہ علی گڑھ سے وابستگی شرافت کی دلیل ہے لیکن اگر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا رشتہ علی گڑھ سے کبھی نہیں رہا، تو افسوس ہوتا ہے کہ کاش علی گڑھ میں اس کی تربیت ہوئی ہوتی تو اس کی شخصیت میں مزید نکھار آتا۔

رشید صاحب نے خاکہ نگاری کی روایت کو نہ صرف استحکام بخشا بلکہ انھوں نے اپنی خلاقانہ بصیرت سے خاکہ نگاری کی زمین کو آسمان کر دیا۔ خاکہ نگاری میں ان کا اپنا ایک اسلوب اور اسٹائل ہے جس

کی بہتوں نے نقالی کی کوشش کی ،لیکن وہ ان کی گرد پا تک نہیں پہنچ سکے۔رشید صاب کے اسلوب کا ایک نمایاں وصف شوخی،ظرافت اور طنز کے ساتھ ساتھ اس میں ہمدردی،مروّت،خلوص،قربت و اپنائیت کا اظہار نظر آتا ہے۔رشید صاحب نے 'وکیل صاحب' کا جو خاکہ لکھا ہے،اسے مرقع نگاری کا عمدہ نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔رشید صدیقی اپنے خاکوں میں سادہ اور عام فہم زبان کا استعمال کرتے ہیں،جس میں مرصع کاری کے بجائے سادگی و معصومیت نظر آتی ہے۔انداز بیان میں بھی ہمدردی،اپنائیت کا عنصر حاوی نظر آتا ہے۔صابرہ سعید لکھتی ہیں:

''رشید صاحب کا اسلوب بہترین، شگفتہ، زبان آرائشوں سے مملوملتی ہے۔ ہرقسم کے بیانات اس خوبصورتی اور مہارت سے پیش کرتے ہیں جیسے ایک معمار سوچے سمجھے نقشے پر عمارت تعمیر کررہا ہو۔انداز بیان میں گہری شرافت اور قلم مشفق ہے ان کا اپنا ایک خاص رنگ ہے۔''۵؎

عبدالقادر سروری ان کے اسلوب کے بارے میں کہتے ہیں کہ:

''رشید صاحب کی تحریر ایک حسین دوشیزہ معلوم ہوتی ہے۔وہ ایک مخصوص انداز کے مالک ہیں۔ بلند خیالی کے ساتھ ظرافت کی لطافتیں مل کر الفاظ اور جملوں کو ایک پر شباب عورت سے زیادہ دلآویز بنادیتے ہیں۔''۶؎

رشید صاحب اپنی تحریروں میں جتنے بذلہ سنج اور بے تکلف نظر آتے ہیں، وہ شخصی اور فطری اعتبار سے اتنے ہی سنجیدہ اور خاموش طبع تھے۔اس بات کو ایک واقعے سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔رشید صاحب کی شوخ اور طنز ومزاح سے بھرپور تحریریں پڑھ کر ایک صاحب کے دل میں ان سے ملاقات کی خواہش نے انگڑائی لی اور وہ ان سے ملنے کے اشتیاق میں شعبہ اردو آن پہنچے، چپراسی نے رشید صاحب کو اطلاع دی کہ ایک صاحب آپ سے ملنا چاہتے ہیں۔آپ نے کہا اندر بھیج دو، جناب والا دفتر کے اندر تشریف لے گئے تو دیکھا کہ رشید صاحب اخبار پڑھنے میں منہمک ہیں۔مہمان نے بہت دیر تک انتظار کیا،لیکن جب ان کے صبر کا یارانہ رہا تو انھوں نے کہا کہ میں آپ سے ملنے آیا ہوں۔رشید صاحب نے برجستہ کہا، ملنے آئے ہیں تو مل لیجئے۔

رشید صاحب نے' مضامین رشید' (1941)' خنداں' (1940) میں چند خاکے اور بھی شامل کر دیے تھے،لیکن ان کا پہلا مجموعہ' گنجہائے گراں مایہ' (1942) اور دوسرا مجموعہ' ہم نفسان رفتہ' 1958 میں منظر عام پر آیا۔دونوں مجموعوں میں رشید صاحب نے اپنے معاصرین اور

اکابرین کے ساتھ ساتھ چند غیر اہم شخصیتوں کے بھی نہایت عمدہ خاکے تحریر ہیں۔انھوں نے طویل اور مختصر دونوں طرح کے خاکے لکھے ہیں۔ذاکر صاحب رشید صاحب کی پسندیدہ شخصیت ہیں،جن کا طویل خاکہ انھوں نے 1944 میں کتابی صورت میں شائع کیا۔کچھ ترمیم اور حذف اضافہ کے بعد 'ہمارے ذاکر صاحب' کے عنوان سے یہ 1973 میں دوسری بار شائع ہوا۔رشید صاحب نے غیروں کے ساتھ ساتھ اپنوں کو بھی اپنے خاکے کا موضوع بنایا۔اپنے بیٹے نیازی رشید کا طویل خاکہ انھوں نے 'شیخ نیازی' کے عنوان سے 1958 میں شائع کیا۔'گنجہائے گراں مایہ' کی پہلی طباعت میں 13 خاکے شامل تھے،مگر اس کی دوسری اور تیسری اشاعت میں اس میں مزید چند خاکوں کا اضافہ کیا گیا۔مہر الٰہی اور لطیف الزماں خاں نے مختلف رسائل و جرائد میں بکھرے ہوئے رشید صاحب کے 15 خاکے یکجا کر کے 'گنجہائے گراں مایہ' حصہ دوم کے نام سے 1991 میں مکتبہ دانیال کراچی سے شائع کرایا۔اس طرح رشید صاحب کے تقریباً 4 درجن خاکے، کتابی صورت میں زیورِ طبع سے آراستہ ہو چکے ہیں۔رشید صاحب کو روایت کی پاسداری اور تہذیبی اقدار سے بے حد عزیز ہیں،لیکن اس کے باوجود وہ اپنے خاکے کے ہیرو کو بحیثیت انسان ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔انھوں نے طنز و مزاح اور شوخی و ظرافت کے ذریعے خاکوں میں رنگینی، دل آویزی اور کشش پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔بقول ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب 'لطیف قسم کے طنز اور مزاحیہ رنگ سے ان کے خاکوں میں بڑا حسن پیدا ہو گیا ہے۔قول محال،ضرب الامثال کے علاوہ مصروں اور اشعار کا برمحل استعمال بھی ان کے خاکوں میں جا بجا دیکھنے کو ملتا ہے۔' اقبال سہیل کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''مولانا اقبال سہیل (اقبال احمد خاں ایم اے، ایل ایل بی علیگ) سے میری ملاقات 1915ء میں ہوئی۔اس زمانے میں مولانا شاعری کرتے تھے، یونین کے الیکشن لڑاتے تھے اور معجون کھاتے تھے۔اب مقدمے لڑتے ہیں اور بچے پیدا کرتے ہیں،جس کی ابتداء ایسی ہو،اس کا انجام یہ کیوں نہ ہو!''[۷]

نثار احمد فاروقی نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ:

> ''جب ہم اردو خاکہ نگاری کے مختصر سرمایے کی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں تو 'چند ہم عصر' کے بعد 'گنجہائے گراں مایہ' سے اچھی کوئی کتاب اس پورے

دور میں نظر نہیں آتی۔''

مولوی عبدالحق کی طرح رشید صاحب نے بھی چھوٹی شخصیتوں کو اپنے خاکے کا موضوع بنایا ہے اور 'کندن' اس کی واضح مثال ہے۔ کندن علی گڑھ میں چپراسی تھا وہ دیگر کام کاج کی انجام دہی کے ساتھ ساتھ آرٹس فیکلٹی میں گھنٹہ بھی بجاتا تھا۔ وہ اپنے فرائض کو ایمانداری اور شوق سے انجام دیتا۔ کام سے حد درجہ شغف، لگن اور اس کے پابندیٔ وقت سے متاثر ہو کر رشید صاحب نے کندن کا خاکہ لکھا اور اردو ادب میں اسے زندۂ جاوید کر دیا۔

علی گڑھ کے خاکہ نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے، جنھوں نے اپنے زورِ قلم سے فن خاکہ نگاری کو بلندی عطا کی۔ اگر تمام خاکہ نگاروں کی فہرست تیار کی جائے تو یہ خاصی طویل ہو سکتی ہے۔ لیکن درج ذیل خاکہ نگار اپنے فن اسلوب اور لب و لہجے میں جدت و ندرت اور شخصیتوں کے انتخاب کے معاملے میں سرفہرست نظر آتے ہیں۔

خواجہ غلام السیّدین، شاہد احمد دہلوی، جلیل قدوائی، سید وحید الدین فقیر، عبدالماجد دریا آبادی، سید اعجاز حسین، عبدالشکور، غلام احمد فرقت کاکوروی، محمد معین الدین دردائی، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، سید صباح الدین عبدالرحمٰن اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان قلم کاروں نے نے خاکہ نگاری کی ریت اور روایت کو پروان چڑھانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

خواجہ غلام السیّدین (پیدائش 16 راکتوبر 1904، وفات 19 ردسمبر 1971) کے سترہ (17) خاکوں کا مجموعہ 'آندھی میں چراغ' 1962 میں منظرِ عام پر آیا اور 1964 میں انھیں اس مجموعے پر ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ اس مجموعے میں بابائے قوم مہاتما گاندھی، پنڈت جواہر لال نہرو، ذاکر صاحب، دانائے راز سر اقبال، سر راس مسعود اور خواجہ غلام الثقلین، مجتبائی خاتون جیسی عبقری شخصیات کے خاکے شامل ہیں۔ مضامین سے مصنف کی دانشوری، انشا پردازی اور ان کے مفکرانہ اسلوب کے ساتھ ساتھ ان کے گہرے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ ہوتا ہے۔ انھوں نے خاکوں میں جگہ جگہ اردو اور فارسی کے اشعار نقل کیے ہیں جن سے ان کے اسلوب میں دلکشی اور توانائی آ گئی ہے۔ ان کی تحریروں میں سلاست، روانی اور برجستگی کا عنصر بھی نمایاں ہے جو قاری کو کتاب کے مطالعے کے لیے اکساتی بھی تی ہے اور ان کا طلسماتی اسلوب انھیں باندھے بھی رکھتی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد دہلوی کے پوتے شاہد احمد دہلوی (22؍مئی 1906- 28؍مئی 1967) کے سترہ(17) کا شمار دور جدید کے معتبر خاکہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کے خاکوں کا مجموعہ 'گنجینۂ گوہر' 1962 میں منظر عام پر آیا۔رسالہ 'نقوش' میں شخصیات کالم کے لیے بھی انھوں نے 'دلی کا ایک دور' کے تحت 12 خاکے لکھے۔ان کے خاکوں کا تیسرا مجموعہ 'بزم خوش نفساں' ہے جسے ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے مقدمے کے ساتھ مکتبہ اسلوب کراچی سے 1985 میں شائع کیا۔ شاہد احمد دہلوی کے خاکوں کے تینوں مجموعے بے حد مقبول ہوئے۔انھوں نے شخصیات کے انتخاب میں حزم واحتیاط سے کام لیا ہے اور عموماً انھیں شخصیات کو اپنی کتاب میں جگہ دی ہے، جو کسی نہ کسی اعتبار سے اپنی منفرد شناخت رکھتی ہیں۔ان کے خاکوں کے نمایاں اوصاف سراپا نگاری، واقعہ نگاری، جدت طرازی، بے ساختگی، برجستگی اور بے تکلفی ہیں۔واقعہ طرازی کے وقت وہ خود کو ہمیشہ پس پردہ رکھتے ہیں اور کسی ایسے لہجے کا استعمال نہیں کرتے جس سے ان کی شخصیت کی مداخلت کا احساس ہو۔ان کے اسلوب کا ایک نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ موضوع کی شخصیت کے خدوخال کو شرح وبسط کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔شاہد احمد دہلوی کے خاکوں کی انھیں محاسن کی طرف اشارہ کرتے ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب لکھتے ہیں:

> ''سراپا نگاری، واقعہ طرازی اور بے تکلفی کا انداز شاہد احمد دہلوی کے خاکوں کے نمایاں اوصاف ہیں۔وہ اپنی شخصیت کو ہمیشہ پس پردہ رکھتے ہیں۔''۸

شاہد احمد دہلوی نے جن اہم شخصیتوں کو اپنے خاکوں کا موضوع بنایا ہے ان میں عظیم بیگ چغتائی، خواجہ حسن نظامی، بشیر الدین احمد، ڈپٹی نذیر احمد اور جمیل جالبی وغیرہ کے نام شامل ہیں۔شاہد احمد دہلوی ایک صاحب طرز ادیب ہیں، انھیں دلی کی ٹکسالی زبان اور محاوروں کے استعمال کا ہنر خوب آتا ہے۔ان کے اسلوب کی دلکشی، بے تکلفی اور تیکھاپن قاری کو متاثر کرتی ہے۔میراجی کی پر پیچ شخصیت کا احاطہ انھوں نے چند جملوں میں کچھ اس طرح کیا ہے۔

> ''میراجی بڑے گندے آدمی تھے، وہ ان میں سے تھے، جو کہتے ہیں''یا نہلائے دائی یا نہلائیں چار بھائی، انہیں کبھی کسی نے نہاتے نہیں دیکھا۔''۹

جلیل قدوائی (16؍مارچ 1904- یکم؍جنوری 1996) کے خاکوں کا پہلا مجموعہ

'تنقیدیں اور خاکے' 1952 میں اور دوسرا مجموعہ 'چند اکابر چند معاصر' 1977 میں اشاعت کی منزل سے ہم کنار ہوا۔ اسی طرح سید وحید الدین فقیر (وفات 20/جولائی 1968 کراچی) کے تاثراتی خاکوں کا مجموعہ 'انجمن' کے نام سے منصۂ شہود پر آیا۔ ان کے خاکوں میں تاثراتی رنگ حاوی ہے۔ ذاتی مشاہدوں اور تجربوں کی بنیاد پر انھوں نے جو خاکے تحریر کیے ہیں، ان سے شخصیت کی مکمل تصویر سامنے آجاتی ہے۔

علامہ اقبال کی شخصیت اور شاعری پر انھوں نے 'روزگار فقیر' کے نام سے ایک کتاب لکھی ہے، اس میں بھی طویل خاکے کا انداز نمایاں ہے۔ عموماً خاکے میں کسی انسان کی سیرت و شخصیت کے ان گوشوں کو ایجاز و اختصار کے ساتھ سمیٹنے کی کوشش کی جاتی ہے، جن سے شخصیت مکمل طور سے آشکار ہوجائے گی۔ اجمال اور اختصار خاکے کی بنیادی شرط ہے، لیکن طویل خاکہ نگاری بھی اردو میں رائج ہے۔ 'روزگار کا فقیر' کو اسی زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔

عبدالماجد دریابادی (پیدائش 12/مارچ 1892 اور انتقال 6/جنوری 1977) کی شخصیت کی کئی جہتیں ہیں۔ تفسیر، ادب اور صحافت کے میدان میں ان کے امتیازات اور تفردات روشن ہیں۔ مولانا دریابادی نے علامہ شبلی، مہدی افادی، اکبر الہ آبادی وغیرہ ادبی شخصیتوں کے خاکے لکھے لیکن انھیں اس میدان میں شہرت 'محمد علی' پر لکھے گئے طویل خاکہ کی وجہ سے ملی۔ مولانا محمد علی سے متعلق ان کا خاکہ اردو میں سوانحی خاکے کی منفرد مثال ہے اور غالباً یہی اردو کا سب سے طویل خاکہ بھی ہے۔ غیر ضروری طوالت کی وجہ سے خاکے کی فنی خصوصیات مجروح ہوئی اور وحدتِ تاثر کی کیفیت باقی نہیں رہ سکی۔ مولانا دریابادی کی خاکہ نگاری پر صابرہ سعید یوں رقم طراز ہیں:

> ''خاکہ نگاری کے میدان میں ان کا منفرد کارنامہ ''محمد علی'' 1965 میں شائع ہوا۔ بعض نقادوں نے اسے طویل خاکہ قرار دیا ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ شخصی خاکہ کی تمام خصوصیات اس میں پائی جاتی ہیں۔ اس کا کوئی عیب ہے تو یہی طوالت ہے، جس کی وجہ سے تاثر کی وحدت باقی نہیں رہ سکی۔''[۱۰]

رئیس الاحرار مولانا محمد علی کی ذات محتاج تعارف نہیں 'تحریک خلافت' کے روح رواں اور میدان صحافت کا روشن ستارہ تو مولانا تھے ہی، اردو کے اچھے شاعر بھی تھے۔ مولانا کی ذات گونا

گوں صفات کی مرجع تھی۔ مولانا دریابادی نے مولانا محمد علی جوہر کی شخصیت کا نچوڑ کچھ اس طرح پیش کیا ہے۔

''اللہ نے عجیب جامع شخصیت بنائی تھی، تاریخی، ادبی، مذہبی، شعری، سیاسی، تعلیمی ہر موضوع پر یکساں درک تھا۔ نہایت ہی آزاد دماغ، حافظہ اور ذہانت دونوں بے مثل، ہنسنے ہنسانے والے غضب کے اور رونے رُلانے والا آدمی بھی ایسا کم دیکھنے میں آیا۔ مولانا محمد علی کی بہت سی تصویریں کھینچی گئی ہیں، لیکن صحیح ترین مرقع یہی ہے۔''

اردو ادب میں اعجاز حسین کی شناخت بنیادی طور پر ادبی مؤرخ اور نقاد کی حیثیت سے ہے لیکن انھوں نے ادبی شخصیات کے خاکے بھی لکھے ہیں۔ ان کی کتاب 'تاریخ ادب اردو' ادبی حلقے میں کافی مقبول ہے۔ 'ادب کے شہزادے' ان کے خاکوں کا مجموعہ 1954 میں شائع ہوا، اس میں 44 شعرا کے مختصر خاکے ہیں۔ ان کے خاکوں میں اکثر فنی لوازم موجود ہیں لیکن انھوں نے خاکوں میں حد درجہ ایجاز و اختصار سے کام لیا ہے جس کی وجہ سے تشنگی اور کمی کا احساس باقی رہتا ہے۔ ان کے خاکوں کی یہی ایک بہت بڑی کمی ہے۔ علم نفسیات سے عدم واقفیت کے باوجود انھوں نے شخصیتوں کے نفسیاتی تجزیے کی کوشش کی ہے اور اس کی روشنی میں ان کے کلام کا محاسبہ اور محاکمہ کیا ہے لیکن وہ کسی منطقی انجام تک نہیں پہنچ سکے۔

غلام احمد فرقت کاکوروی (پیدائش 1914 - وفات 13 رجنوری 1973) کا شمار اردو کے اچھے مزاح نگاروں میں ہوتا ہے لیکن انھوں نے چند اچھے خاکے بھی لکھے ہیں۔ ان کے خاکوں کے تین مجموعے 'صید و ہدف، مداوا اور ناروا' منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان کے تمام خاکوں میں سب سے زیادہ مقبولیت 'حسرت موہانی' پر لکھے گئے خاکے کو ملی۔ اس خاکے میں حسرت موہانی کی ایسی جیتی جاگتی تصویر لفظوں کے سہارے کھینچ دی ہے کہ مولانا کا حلیہ، وضع قطع، لباس، گفتگو کا انداز تمام چیزیں نظروں کے سامنے پھر گئی ہیں۔ اگر یہ کہیں تو شاید بے جا نہیں ہوگا کہ اس میں خاکہ نگار نے مرقع نگاری کا کمال دکھایا ہے۔ اس میں مولانا کا ڈیل ڈول، حلیہ، حرکات و سکنات، عادات و اطوار اس ہنر مندی کے ساتھ دکھائی گئی ہیں کہ مولانا نظروں کے سامنے آ کے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ خوبیوں کے ساتھ ساتھ غلام فرقت کاکوروی نے ان کی شخصی اور بشری کمزوریوں کی طرف نشاندہی بھی کی ہے۔

عبدالشکور (پیدائش 3/جولائی 1898 بریلی-وفات 18/مارچ 1970) نے بعض عمدہ خاکے لکھے ہیں۔ یہ اور بات کہ طبیعت کی بے نیازی اور نام ونمود سے دوری کی وجہ سے بطور خاکہ نگار انھیں بہت زیادہ شہرت نہیں ملی۔عبدالشکور کا 'یاران میکدہ' کے نام سے مزاحیہ خاکوں کا مجموعہ منظر عام پر آیا۔ان کے خاکوں میں طنز ومزاح کے ساتھ ساتھ شوخی وظرافت کا رنگ نمایاں ہے۔

سید صباح الدین عبدالرحمٰن کی شناخت اردو ادب میں مؤرخ کی حیثیت سے مسلم ہے لیکن انھوں نے بعض مرحوم شخصیتوں کے خاکے بھی لکھے ہیں۔تاریخی وادبی اعتبار سے ان کے خاکوں کا مجموعہ 'بزم رفتگاں' ایک شناخت رکھتا ہے۔وہ شخصی حقائق اور واقعاتی حوالوں سے اپنے خاکوں میں جان ڈال دیتے ہیں۔انھوں نے مرحوم شخصیتوں کو ہی اپنے خاکے کا موضوع بنایا ہے۔'بزم رفتگاں' کے نام سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے۔

معین الدین دردائی نے بھی اپنے بعض خاکوں کی وجہ سے خاکہ نگاروں کی فہرست میں اپنا نام درج کرا لیا ہے۔گو کہ ان کے بیشتر خاکے اسلوب اور فن کے اعتبار سے کھرے نہیں اترتے، جس کی وجہ سے ان کی شبیہ پختہ خاکہ نگار کے طور پر نہیں بن پائی۔'ادارہ فروغ اردو زبان' نے ان کے خاکوں کا ایک مجموعہ 'جلوے' کے نام سے شائع کیا ہے۔ان کے خاکوں میں وہ معروضیت نہیں ہے جو خاکے کے حسن کو بڑھاتی ہے۔خاکہ نگار نے شخصیتوں کی خوبیوں اور کمزوریوں کی تصویر کشی نہیں کی ہے بلکہ نکتہ چینی کی ہے۔

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی علی گڑھ کے ان مایہ ناز فرزندوں میں سے ہیں، جن کی تنقیدی بصیرت اور شعری انفرادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔انھوں نے رسالہ نقوش (1956) میں علی گڑھ کے چند مشاہیر کا خاکہ تحریر کیا ہے، ان کے بعض خاکوں میں مرقع نگاری اور اس کے اسلوب کی دلکشی دامن دل کو کھینچتی ہے۔

درج ذیل شخصیات کو خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنے خاکے کا موضوع بنایا ہے۔آل احمد سرور، اختر انصاری، اسلوب احمد انصاری، اکرام اللہ خاں ندوی، پنڈت حبیب الرحمٰن شاستری، حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، حبیب اللہ خاں، خواجہ منظور حسین، ڈاکٹر ذاکر حسین، رشید احمد صدیقی، سلطان حیدر جوش، شیخ عبداللہ، ضیاء احمد بدایونی، ظفر عمر، عبدالعزیز میمن، عبدالعلیم، پروفیسر عشرت حسین، قاضی عبدالغفار، محمد حسن، محمد عزیر، محمد مقتدیٰ خاں شیروانی، مختار الدین احمد آرزو، مسعود

حسین خاں، مسعود علی ذوقی، معین احسن جذبی، منشی نجم الدین اور منیب الرحمٰن۔ یہ شخصیتیں علمی وادبی حلقوں میں نہ صرف اپنی مستحکم شناخت رکھتی ہیں ان کے علمی کارنامے ادبی دنیا میں رروشن ہیں۔

عصمت چغتائی (1991-1915) کی شناخت گرچہ فکشن کے باب میں نمایاں ہے لیکن تقریباً ایک درجن مشاہیر ادب کے خاکے بھی ان کے قلم کی رہین منت ہیں۔ ان کے خاکوں میں وہی باغیانہ تیور، جذبوں کی شدت، حقیقت پسندی، بے لاگ انداز بیان اور زبان و بیان کی وہی خلاقی نظر آتی ہے جو ان کے فکشن کے امتیازات ہیں۔ عصمت نے سب سے پہلا خاکہ 'دوزخی' کے عنوان سے تحریر کیا ہے جو ان کے بھائی عظم بیگ چغتائی کی سیرت و شخصیت پر مبنی ہے۔ یہ خاکہ آزادی سے قبل جون 1942 میں شاہد احمد دہلوی کے رسالے 'ساقی' میں شائع ہوا۔ عنوان سے ظاہر ہے کہ عظیم بیگ کی کوئی قابل پرستش مورتی نہیں بنائی گئی بلکہ ان کی کمزوریوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ بچپن سے ہی ان کی صحت خراب تھی اور آخر تک ایسی ہی رہی۔ وہ 'مرزا پھوپھا' کہلاتے تھے، اس کا نفسیاتی ردعمل ہوا۔ انھوں نے یہ جتانے کے لیے کہ وہ کمزور نہیں ہیں، طرح طرح کی حرکتیں کیں اور خاندان میں پھوٹ ڈلوائی۔ عصمت نے ان کے کسی عیب پر پردہ نہیں ڈالا اور سب کچھ بے کم و کاست بیان کر دیا۔ ایسا لگتا ہے کہ عصمت خاکہ نگاری کے رمز سے آشنا ہیں کیونکہ 'دوزخی' میں عصمت کا فن اور اسلوب پختگی لیے ہوئے ہے اور شخصی مرقع نگاری کا عمدہ نمونہ ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے بقول:

> ''دوزخی بے لاگ حقیقت نگاری اور شخصی مرقع کشی کی نادر مثال ہے۔''

اسی طرح حسن عسکری کا خیال ہے کہ:

> ''دوزخی پورے ترقی پسند ادبی سرمائے میں ایک لازوال تخلیق کی حیثیت رکھتا ہے۔''[۱۱]

دوزخی کے تعلق سے ڈاکٹر صابرہ سعید لکھتی ہیں:

> ''دوزخی کا شمار اردو کے چند منفرد خاکوں میں ہوتا ہے۔ ان خاکوں میں عصمت چغتائی نے اپنے خیالات و تاثرات کا اظہار بڑی بے باکی سے کیا ہے۔ کردار کے تجزیے میں ان کا قلم آلہ جراحی بن جاتا ہے۔ دوزخی کی کامیابی کا ذمہ دار بھی یہی اوصاف ہیں۔''[۱۲]

آزادی کے بعد جوان کے خاکے منظر عام پر آئے ان کی تفصیل کچھ اس طرح ہے۔

☆عشق مجازی (اسرار الحق مجاز کے متعلق) 'شاہراہ' مجاز نمبر، مارچ 1956

☆ اوروہ، 'نیا دور کراچی' مارچ-اپریل 1956

☆ میرا دوست میرا دشمن (منٹو) نقوش نمبر، مارچ 1956

☆ خواجہ احمد عباس، اردو کے بہترین افسانے، مرتب پرکاش پنڈت

☆ چراغ روشن ہیں (کرشن چندر) 'آدھی عورت آدھا خواب' 1986

☆ خوابوں کا شہزادہ (بنے بھائی) پندرہ روزہ 'چنگاری' نومبر 1983

☆ کچھ میری یادیں (پطرس بخاری) 'نقوش' پطرس نمبر، ستمبر 1959

☆ سوکھے پتے (میراجی) 'مفاہیم' گیا، ستمبر-اکتوبر 1979

☆ کانٹوں بھری وادیاں (جاں نثار اختر) فن اور شخصیت، مرتب صابر دت

☆ میں تمہیں جانتی ہوں (مہندر ناتھ) 1980

ماہر القادری (1907 بلند شہر-1978 جدہ) کی شخصیت علمی وادبی حلقے میں محتاج تعارف نہیں۔ ان اصل نام منظور حسین صدیقی تھا۔ 1926 میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے انھوں نے میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ اور تقسیم ہند کے بعد کراچی، پاکستان چلے گئے اور وہاں سے ایک ادبی رسالہ 'فاران' کے نام سے جاری کیا، جسے ادبی حلقے میں بے پناہ پذیرائی ملی۔ 'یادرفتگاں' ماہر القادری کے خاکوں اور وفیاتی مضامین کا مجموعہ ہے۔ 'یادرفتگاں' دوجلدوں پر مشتمل ہے۔ پہلی جلد میں 96 شخصیات کا ذکر ہے جبکہ دوسری جلد میں 93 شخصیات کا تذکرہ ہے۔ ان کی تمام شخصی تحریریں خاکے کے زمرے میں نہیں آتیں اور نہ ہی وہ تحریریں خاکے کے فنی اوصاف کو مدنظر رکھ کر لکھی گئی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان میں خاکے کے بہت سے عناصر اور لوازم موجود ہیں۔ ان کی بعض تحریروں میں شخصیت کے نقوش اس طرح ملتے ہیں کہ وہ فعال اور متحرک نظر آتی ہیں۔ زبان بیان کی خوش آہنگی، اور سیرت وکردار کی بے لاگ عکاسی کی وجہ سے انھیں بلاشبہ خاکے کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان کی یہ تحریریں قاری کو موضوع کی شکل وصورت، لباس وپوشاک، مزاج ومذاق، مصروفیات ومشاغل، ترجیحات وتعصّبات اور ان کے معائب ومحاسن سے اچھی طرح روشناس کراتی ہیں۔

سعادت حسن منٹو (1955-1912) کے شخصی خاکوں کے تین مجموعے 'گنجے

فرشتے' (1992)، لاؤڈ اسپیکر (1955) اور 'فلمی شخصیتیں' (1956) میں شائع ہوئے۔ منٹو کے خاکوں میں طنز کا پہلو نمایاں ہے۔ منٹو کا بے لاگ تبصرہ اور بے باک تجزیہ بہتوں کی نگاہ میں خوبی نہیں کجی ہے۔ منٹو کے لفظوں میں 'میں ایسی دنیا پر، ایسے مہذب ملک پر، ایسے مہذب سماج پر ہزار بار لعنت بھیجتا ہوں، جہاں یہ اصول رائج ہوں کہ مرنے کے بعد ہر شخص کا کردار اور تشخص لانڈری میں بھیج دیا جائے، جہاں سے وہ دھل دھلا کر آئے اور رحمتہ اللہ علیہ کی کھونٹی پر لٹکا دیا جائے۔

منٹو کا کمال ہے کہ انھوں نے خاکوں میں انشائیے کا رنگ بھر دیا ہے، جس کی وجہ سے ان کے تحریر کردہ خاکے پر لطف ہو گئے ہیں، جو قاری کے حس مزاح کو گدگداتے ہیں۔ ڈاکٹر صابرہ سعید کا خیال ہے کہ 'منٹو نے شخصی خاکے کو انشائیے کی حدود سے نکال کر افسانے کے قریب پہنچا دیا۔ ان کے خاکے کے کردار افسانوں سے مشابہت رکھتے ہیں۔ تجسس، تحیر خیزی اور ڈرامائی مواقع کا استعمال منٹو کے افسانوں کی خصوصیت ہے۔ ان کے خاکوں میں بھی یہ عناصر نمایاں ہیں۔ منٹو نے ادبی، فلمی اور سیاسی دنیا کی مشہور شخصیتوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ جانب داری اور رعایت سے وہ گریز کرتے ہیں۔ نظر اتنی باریک اور گہری ہے کہ کوئی بات اور زندگی کا کوئی پہلو ان سے پوشیدہ نہیں رہتا اور قلم اتنا بے باک ہے کہ جو دیکھتے ہیں اسے لکھنے سے نہیں چوکتے'۔ چنانچہ 'گنجے فرشتے' کے دیباچے میں منٹو لکھتے ہیں:

> ''میرے اصلاح خانے کوئی لنگر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگھار کرنا نہیں جانتا۔ آغا حشر کی بھینگی آنکھ مجھ سے سیدھی نہیں ہو سکی۔ اس کے منہ سے گالیوں کے بجائے میں پھول نہیں جھڑا سکا۔ میرا جی کی ذلالت پر مجھ سے استری نہ ہو سکی۔ اور نہ میں اپنے دوست شیام کو مجبور کر سکا کہ وہ برخود غلط عورتوں کو سالیاں نہ کہے۔ اس کتاب میں جو فرشتہ بھی آیا ہے، اس کا مونڈن ہوا ہے۔ اور یہ رسم میں نے بڑے سلیقے سے ادا کی ہے۔ ان شخصیتوں کی تصویریں انہوں نے ایک ایک نئے زاویے سے کھینچی ہیں۔ وہ ہر شخصیت کو افسانوی کردار کی طرح آہستہ آہستہ ابھارتے ہیں۔ منٹو کا یہ منفرد انداز اور کامیاب تجربہ خاکے کے لیے نئی چیز ہے اور اس صنف میں ان کی فن کاری نئے امکانات کی نشاندہی کرتی

ہے۔"

علی گڑھ کے موجودہ دور کے خاکہ نگاروں کے ذکر جمیل کے بغیر یہ باب نامکمل رہے گا کیونکہ عہد حاضر میں علی گڑھ کے بہت سے ایسے خاکہ نگار ہیں، جو اس صنف کو اپنے قلم کی جولانی سے اسے توانائی اور تابندگی عطا کر رہے ہیں۔ ان میں سے کچھ بزم رفتگاں کی زینت بن چکے ہیں، تو کچھ قید حیات کی پابندی جھیل رہے ہیں۔ رفتگاں میں سید حامد، حمیدہ اختر حسین، کبیر احمد جائسی، نور الحسن نقوی اور لئیق صلاح اور قائماں میں غضنفر، ابوالکلام قاسمی، قمر الہدیٰ فریدی، ابوسفیان اصلاحی اور مظفر حسین سید اسی سلسلۃ الذہب کی اہم کڑی ہیں۔

سید حامد (28 مارچ 1920، فیض آباد-29 دسمبر 2014 دہلی) اردو اور فارسی کلاسیکی ادبیات کے وہ رمز شناس ہیں۔ 'نگار خانۂ رقصاں' ان کے تنقیدی اور تاثراتی مضامین کا مجموعہ ہے جو ان کی زبان دانی اور نکتہ رسی کا مظہر ہے۔ حامد صاحب نے مشاہیر علم و ادب کے علاوہ سماجی رہنماؤں اور ملی کارکنوں کے بعض عمدہ خاکے بھی رقم کیے ہیں۔ آپ نے مدر ٹریسا (مشمولہ "قلم اور قدم" مضامین کا مجموعہ 1995)، مسز اندرا گاندھی (مشمولہ "کرب آگہی" مضامین کا مجموعہ تاج کمپنی دہلی 1987)، بدر الدین طیب جی (مشمولہ تہذیب الاخلاق علی گڑھ اپریل 1996) اور خواجہ منظور حسین (مشمولہ نقد و نظر خواجہ منظور حسین نمبر 1985) پر جو خاکے لکھے ہیں وہ شخصیت نگاری اور تصویر کشی کے عمدہ نمونے ہیں۔ لیکن عظیم سیاسی شخصیت، خاتون آہن اندرا گاندھی کے خاکہ کی بدولت آپ کو زیادہ شہرت ملی۔ فنی پاسداری اور مرقع کشی کی وجہ سے اسے اردو کے چند نمائندہ خاکوں کی فہرست میں رکھا جا سکتا ہے۔

حمیدہ اختر حسین کے خاکوں کے مجموعے 'نایاب ہیں ہم' (مکتبہ دانیال کراچی اشاعت سوم کراچی) اور 'چہرے مہرے' (مکتبہ دانیال کراچی طبع اوّل 2003) کے نام سے شائع ہوئے۔ اوّل الذکر مجموعہ سات خاکوں پر مشتمل ہے۔ اس میں دو خاکے انھوں نے اپنی والدہ اور شوہر کی شخصیت پر لکھے ہیں۔ اس مجموعے کا سب سے اہم خاکہ مولوی عبدالحق کی شخصیت پر مبنی ہے، جو 'ہمارے مولوی صاحب' کے عنوان سے ہے۔ اس خاکے میں مولوی صاحب کی شوخی، بذلہ سنجی اور ان کی بچکانہ حرکتوں کی ایسی تصویر کشی کی گئی ہے، جس سے عموماً اردو داں حلقہ ناآشنا ہے۔ لیکن ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب ان کی اس رائے سے اتفاق نہیں کرتے بلکہ اسے زیب داستاں سے تعبیر کرتے ہیں:

''حمیدہ اختر حسین کا سب سے اہم خاکہ مولوی عبدالحق کے سلسلے میں ''ہمارے مولوی صاحب'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں خاص بات یہ ہے کہ مولوی صاحب کو جن حیثیتوں سے ہم جانتے ہیں، اس سے بہت مختلف بلکہ متضاد قسم کی تصویر ان کے اس خاکے میں پیش کی گئی ہے۔ جسے بغور دیکھنے کے بعد یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ بابائے اردو ایک کھلنڈرے اور خاصے بے تکلف قسم کے انسان تھے، جو موقع ومحل کا لحاظ کیے بغیر بعض دفعہ بالکل بچوں جیسی حرکت پر اتر آتے تھے۔ ظاہر ہے اس میں بہت سی باتیں زیب داستاں کے لیے شامل کر دی گئی ہیں، تاہم یہ داستان بڑی ہی پرلطف ہے اور ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔''[۱۳۱]

'چہرے مہرے' میں صائمہ، جمیل جالبی، پاشی اور ڈاکٹر نیوس کے خاکے شامل ہیں۔ یہ تمام خاکے فنی چابکدستی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ شخصیت کی تصویر کشی کے اعتبار سے 'چہرے مہرے' کے بیشتر خاکے مرقع کشی کے اعتبار سے قابل ذکر ہیں۔ زبان و بیان کے لحاظ سے بھی یہ خاکے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ حمیدہ اختر کو عمدہ نثر لکھنے میں مہارت حاصل ہے۔ ان کے اسلوب کی یہ خوبی ان کے خاکوں میں محسوس کی جاسکتی ہے۔

پروفیسر کبیر احمد جائسی (14 رنومبر 1934) کے خاکوں کا مجموعہ 'ڈھونڈو گے انھیں' ادارۂ قرطاس، کراچی سے 2002 میں شائع ہوا۔ اس میں کل 12 خاکے شامل ہیں۔ اس مجموعے میں علمی، ادبی شخصیتوں کے علاوہ عالم دین، شعرا و ادبا شامل ہیں۔ مولوی چراغ علی، نواب محمد اسحاق خاں، پنڈت حبیب الرحمٰن شاستری، خلیل الرحمٰن اعظمی، نسیم قریشی، پروفیسر مشیر الحق، مولانا تقی امینی، ڈاکٹر ممتاز علی خاں، معین احسن جذبی اور آل احمد سرور کے علاوہ موجودہ شخصیات میں نذیر احمد اور مسعود حسین خاں کے خاکے بھی اس میں موجود ہیں۔ خاکہ نگار نے ایجاز واختصار کے بجائے طوالت سے کام لیا ہے، جس کی وجہ سے بعض مرتبہ قاری اس وہم میں مبتلا ہو سکتا ہے کہ وہ خاکہ کے بجائے سوانح کی دنیا کی سیر کر رہا ہے۔ موصوف کے خاکوں میں شخصیت کی زندگی کے بہت سے غیر ضروری گوشے راہ پا گئے ہیں، لیکن بعض مقامات پر ایسا ناگزیر بھی ہے۔ بے جا طوالت، جزئیات نگاری، شخصیت کی زندگی کے اکثر و بیشتر گوشے کی وضاحت سے ان کے خاکوں پر سوانحی انداز اور تحقیقی رنگ غالب ہے، لیکن شخصیات سے متعلق جو بیش بہا معلومات ان

خاکوں میں جمع ہوگئی ہیں، جس کی وجہ سے ان کی اہمیت وافادیت دوچند ہوگئی ہے۔ خاکہ نگار زندہ شخصیتوں کا احترام اور لحاظ کے باوجود عقیدت سے مغلوب نظر نہیں آتے اور نہ ہی مردہ شخصیتوں کو ماورائی مخلوق تصور کرتے ہیں بلکہ خاکہ نگار نے یہ مرحلہ سلامت روی کے ساتھ طے کرلیا ہے۔

پروفیسر نور الحسن نقوی (2 مئی 1933-25 جنوری، 2006) کے خاکوں کا مجموعہ 'تصویریں اجالوں کی' 1999 میں منظر عام پر آیا جس میں کل 15 خاکے شامل ہیں۔ اس میں مولوی عبدالحق، حسرت موہانی، مولانا ابوالکلام آزاد، ذاکر صاحب، سرور صاحب، پروفیسر علی محمد خسرو، سید حامد، کرنل بشیر حسین زیدی، ڈاکٹر اطہر پرویز، محمد نسیم فاروقی وغیرہ کے قلمی مرقعے نہایت خوبصورت انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔

'شنیدہ و دیدہ' پروفیسر اختر الواسع کا 25 شخصی مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس کتاب میں شامل بہت سی شخصیتوں سے مصنف کا ذاتی تعلق رہا، لیکن انھوں نے ان سب کو اپنی ذات کے حوالے سے نہیں بلکہ ان کی خدمات اور خوبیوں کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ یہ وہ شخصیتیں ہیں جن کے افکار و نظریات نے مصنف کے لوح دل پر زندگی کی رفعتوں کو نقش کیا ہے۔

شنیدہ و دیدہ میں خاکے کا افسانوی رنگ نہیں ہے اور نہ ہی شوخی و ظرافت کا حسین بانکپن ہے۔ طنز و مزاح کا پہلو بھی عنقا ہے۔ ان سب کے باوجود اس پر خاکے کا اطلاق ہوسکتا ہے کیونکہ اس میں خاکے کا رنگ و آہنگ شامل ہے اور اس کا پیرایہ بیان خاکے کے مماثل ہے۔ ان شخصی مضامین کا محرک ہندوستانی تہذیب کی نمائندہ شخصیتوں کے وہ روشن کارنامے ہیں، جو ظلم و جبر، بدعقیدگی، جہالت و ناخواندگی کی شب تاریک میں بھٹکے ہوئے آہو کو سوئے حرم لے جانے کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ بقول مصنف:

> ''زیر نظر کتاب ہند اسلامی تہذیب کی نمائندہ ان شخصیات کے بارے میں ہے جنھوں نے انیسویں اور بیسویں صدی میں ہندوستان اور ہندوستانی مسلمانوں کی علمی و فکری تہذیبی اور علمی تاریک پر بہت گہرے نقش قائم کیے ہیں اور جن سے تحریک و تعمیر کے ایسے سلسلے جاری ہوئے ہیں، جو آج بھی ہندوستانی مسلمانوں کی ذہنی آسودگی اور فکری آبیاری کر رہے ہیں۔''

مضامین میں گو کہ عقیدت کا پہلو غالب ہے، لیکن مبالغہ نہیں ہے۔ ''عقیدت و احترام میں ڈوب کر لکھے جانے کے باوجود ان میں مبالغہ آرائی محسوس نہیں ہوتی، بلکہ اس کی حیثیت

دستاویزی ہے اور تاریخی اعتبار سے بھی اس کتاب کو استناد و مآخذ کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ کتاب میں شخصیات پر مضامین مصنف کے مزاج اور طبیعت کے آئینہ دار ہیں۔ ان کا اسلوب نہ گنجلک ہے اور نہ ہی پیچیدہ، نہایت رواں دواں اور سستہ نثر ہے۔ قاری کو ترسیلی دشواریوں کا سامنا نہیں کرنا پڑتا ہے اور سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ جو کہنا چاہتے ہیں وضاحت، صراحت اور قطعیت کے ساتھ کہہ دیتے ہیں۔ بی اماں کے انتقال سے متعلق لکھتے ہیں:

> ''لیکن قضا وقدر پر کسی کا قابو نہیں، وہ نحیف ونزار اور ضعیف خاتون، جس کو حکومت انگلستان کا کوئی قانون زیر نہ کر سکتا تھا، قدرت کے قانون کے ذریعہ 13-12 /نومبر کی درمیانی شب 1924 کو ہمیشہ کے لیے خاموش ہوگئیں۔

دانش گاہ علی گڑھ کے خاکہ نگاروں کے تعلق سے رسالہ 'فکر ونظر' کے ان چار خصوصی شماروں کا ذکر بھی مناسب معلوم ہوتا ہے جو 'ناموران علی گڑھ' کے عنوان سے پروفیسر نورالحسن نقوی اور پروفیسر شہریار کی ادارت میں شائع ہوئے تھے۔ جن میں مشاہیر علی گڑھ کی حیات وخدمات پر زیادہ تر یہیں کے ارباب اہل علم نے مضامین لکھے تھے اور اس کے بعض مضامین خاکہ نگاری کا ہی نمونہ کہے جا سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ علی گڑھ کے مشہور اولڈ بوائے شان الحق حقی (پیدائش 15/ستمبر 1917 انتقال 11/اکتوبر 2005) نے بھی 24 شخصیات کے خاکوں پر مشتمل ایک مجموعہ 'نگار خانہ' کے نام سے اشاعت کے لیے اپنی وفات سے کچھ پہلے تیار کیا تھا۔ ان کے علاوہ پروفیسر غضنفر کے خاکوں کے تین مجموعے م'سرخ رو (2010)'روئے خوش رنگ (2014) اور 'خوش رنگ چہرے' (2018) کے نام سے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان کی زبان سلیس وفصیح اور انشاپردازی سے ہم آہنگ ہے۔ ان کے خاکوں میں زبان وبیان کی چاشنی اور خوش آہنگی کے علاوہ دامن دل کو کھینچتی ہے۔ ڈاکٹر ظفر کمالی ان کے اسلوب کی دلکشی کی طرف کچھ اس طرح اشارہ کرتے ہیں:

> 'غضنفر کے مرقعوں کا ایک امتیازی وصف ان کے ناولوں کے اسالیب میں موضوع کی مناسبت سے جو تنوع پایا جاتا ہے کچھ وہی رنگ ان کے مختلف خاکوں میں بھی ہے۔ اس اسلوب میں سنجیدگی اور وقار ہے جس کا خمیر خلوص ومحبت کی مٹی سے شا ٹھا ہے۔ ان کے بیان سے صورتیں مزید سنور

اور نکھر جاتی ہیں۔آج بیشتر لکھنے والے صحافتی نثر لکھ رہے ہیں غضنفر کی یہ خاص خوبی ہے کہ ان کی نثر تخلیقی ہوتی ہے اور یہ چیز ذہنی زرخیزی اور رچے ہوئے شعور کے بغیر ممکن نہیں' (خوش رنگ چہرے، کے فلیپ سے ماخوذ)

پروفیسر ابوالکلام قاسمی اور قمرالہدیٰ فریدی نے دو درجن سے زائد اشخاص کے خاکے تحریر کیے ہیں جو گاہے گاہے 'تہذیب الاخلاق' اور 'فکر ونظر' میں شائع ہوئے ہیں۔ان خاکوں میں شخصیت کی عمدہ مرقع کشی کے ساتھ ساتھ ان کی نفسیاتی تضادات اور ان کی شخصی پیچیدگیوں کو سلیقے سے پیش کیا گیا ہے۔اسی طرح شعبہ عربی کے ڈاکٹر ابوسفیان اصلاحی کے تین خاکوں کے مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔ایک مجموعے کا نام 'نیر تاباں' ہے جس میں مشاہیر ادب کے علاوہ سولہ علمائے کرام کے خاکے بھی شامل ہیں۔ان خاکوں میں معروضیت کے بجائے عقیدت واحترام کا پہلو غالب ہے۔اسی طرح مظفر حسین سید اور لئیق صلاح نے بھی بعض مشاہیر ادب کے عمدہ خاکے رقم کیے ہیں۔

علی گڑھ کے خاکہ نگاروں کی انفرادیت ہر جگہ نظر آتی ہے۔موضوعات اور شخصیات کی یکسانیت کے باوجود ایک کا خاکہ کسی دوسرے کی نقل معلوم نہیں ہوتا۔زبان و بیان کے علاوہ شخصیت کی زندگی کے واقعات اور گمنام گوشوں کے اظہار میں بھی ان کے خاکے ایک دوسرے سے منفرد مختلف نظر آتے ہیں۔زبان اور اسلوب بھی ایک دوسرے کا چربہ نہیں معلوم ہوتے۔ہر خاکہ نگار ایک نئے اسلوب کا موجد اور تشبیہات واستعارات کا خالق نظر آتا ہے، یہی علی گڑھ کا امتیاز ہے۔جس کی وجہ سے علی گڑھ کے فارغ التحصیل پوری دنیا میں اپنی نظیر آپ کے مصداق ہیں۔مولانا محمد علی پر مولوی عبدالحق، رشید احمد صدیقی اور عبدالماجد دریابادی نے خاکے لکھے لیکن یہ تینوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں، زبان و بیان کے اعتبار سے بھی اور شخصیت نگاری کے لحاظ سے بھی۔اسی طرح علی گڑھ کے خاکہ نگاروں نے طویل، مختصر، سوانحی، تعارفی، تاثراتی، اجتماعی، مزاحیہ اور مدحیہ ہر قسم کی خاکہ نگاری کے قابل قدر نمونے پیش کیے۔ان معروضات کی روشنی میں یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ علی گڑھ کے ہی قلم کاروں نے خاکہ نگاری کو سمت و رفتار عطا کرنے کے ساتھ ساتھ معیار و اعتبار بھی عطا کیا۔

❍

حواشی:

ا۔نقد و جستجو،ص10، مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ،جنوری2011

۲۔نقد و جستجو،ص10، مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ،جنوری2011

۳۔ ندرت زبان،ص 132،مرتبہ بیگم مہرلنسا معظم حسین،آغا حیدرحسن ریسرچ سنٹر، حیدرآباد، دسمبر1996

۴۔ چندہم عصر،ص132،انجمن ترقی اردو ہند،نئی دہلی1991

۵۔اردوادب میں خاکہ نگاری ،مکتبہ شعروحکمت،حیدرآباد،سن1978،ص208

۶۔اردوادب میں خاکہ نگاری،صابرہ سعید،ص209-208،مکتبہ شعروحکمت،حیدرآباد1978

۷۔مضامین رشید،رشیداحمد صدیقی،ص35،انجمن ترقی اردو ہند،علی گڑھ،1964

۸۔نقد و جستجو،ص14، مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ،جنوری2011

۹۔گنجینہ گوہر،ص138،مکتبہ نیادور کراچی1962

۱۰۔اردو میں خاکہ نگاری،صابرہ سعید،ص111،مکتبہ شعروحکمت،حیدرآباد،1978

۱۱۔اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک،خلیل الرحمان اعظمی،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ1984،ص 239

۱۲۔اردوادب میں خاکہ نگاری،ڈاکٹر صابرہ سعید،ص120

۱۳۔نقد و جستجو،ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب،مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ،2011ص18-17

شاہنواز فیاض

جمیل جالبی اور مطالعۂ شبلی

جمیل جالبی (۱۹۲۹-۲۰۱۹) کا نام اردو زبان و ادب میں کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ انھوں نے تحقیق و تدوین میں جس طرح سے اپنی غیر معمولی صلاحیت کا عملی نمونہ پیش کیا ہے، اس سے اردو زبان و ادب کے وقار میں یقیناً اضافہ ہوا ہے۔ انھوں نے ترجمے بھی کیے، ارسطو اور ایلیٹ کے افکار و نظریات سے اردوداں طبقے کو روبرو کرایا۔ ادب اور کلچر کے حوالے سے ان کے کارنامے بطور خاص پاکستان کے تناظر میں کافی اہم ہیں۔ ادب اطفال کے متعلق انھوں نے جو کچھ کیا ہے، اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے کارناموں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے تو اس بات کا خاطر خواہ اندازہ ہوتا ہے کہ کلاسیکی ادب اور جدید ادب دونوں پر گہری نگاہ تھی۔ دیوان حسن شوقی، دیوان نصرتی، مثنوی کدم راؤ پدم راؤ جیسے فن پاروں کی تحقیق و تدوین کی ہے تو کلیات میراجی کو بھی شائع کرایا۔ میر تقی میر کے حوالے سے قلم اٹھایا تو ن۔م۔راشد اور میراجی کے کلام پر بھی اپنی رائے کا اظہار کیا۔لیکن ان سب کے باجود ان کا سب سے اہم کارنامہ 'تاریخ ادب اردو' ہے۔

''تاریخ ادب اردو' حالیہ برسوں میں شائع ہونے والی اہم تاریخ ادب اردو میں اس کتاب کا شمار ہوتا ہے۔ البتہ اس کتاب کے ابتدائی حصے پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں نے بہت سے کمزور حصوں یا غلطیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس سے جمیل جالبی نے بہت سی چیزوں

پر از سرِ نو غور و فکر کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس کتاب کی 'تاریخ ادب اردو' کے باب میں اپنی اہمیت ہے۔ جمیل جالبی نے اس کتاب کی ترتیب اس طرح سے دی ہے:

جلد اول قدیم دور آغاز سے ۱۷۵۰ تک۔ جلد دوم اٹھارویں صدی۔ جلد سوم ۱۸۰۱ سے ۱۸۵۰ تک۔ جلد چہارم ۱۸۵۱ سے ۱۹۰۰ تک (یہ جلد دو حصوں پر مشتمل ہے)

اس کے علاوہ جلد پنجم جو ۱۹۰۱ سے ۲۰۰۰ تک پر محیط ہے، عنقریب شائع ہوگی۔

جلد چہارم کے حصہ دوم میں جمیل جالبی نے علامہ شبلی نعمانی پر بہت تفصیل سے لکھا ہے۔ شبلی نعمانی کے عنوان سے چھ الگ الگ ضمنی موضوعات کے تحت تقریباً ۵۳ صفحات میں شبلی کے کارناموں کا جائزہ لیا ہے۔ اس حصے کا پہلا موضوع ہی جمیل جالبی کے غیر جانبدارانہ رویے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سمجھ سے پرے یہ ہے کہ ایسے تمام لوگوں کو شبلی کے ساتھ عطیہ فیضی کیوں نظر آتی ہیں۔ حالات زندگی، عطیہ فیضی، شخصیت مزاج کے تعلق سے لکھتے ہوئے انھوں نے عطیہ فیضی کو حالات زندگی کے تحت جو لکھنا تھا، لکھتے، اس طرح سے عنوان ہی میں عطیہ فیضی کا نام لکھنا یہ غیر مناسب کے ساتھ ساتھ تعصّبانہ ذہنیت سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ انسان کی زندگی میں بہت سے ایسے پہلو ہوتے ہیں، جو وقتی حقیقت سے تعبیر کیے جاسکتے ہیں، اور کچھ ایسے وقتی پہلو ہوتے ہیں جن کا تعلق محض قیاس پر مبنی ہوتا ہے۔ عطیہ فیضی والا معاملہ بھی قیاسی ہے۔ لیکن اس تعلق سے ابتدا میں جن لوگوں نے لکھا تھا، جمیل جالبی جیسے لوگ بھی اسی سوچ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اب اس طرح کی قیاسی باتوں سے اوپر اٹھ کر حقیقت میں آنا چاہیے۔ جو لوگ علامہ شبلی کے ساتھ عطیہ فیضی کے رشتے کو جوڑتے ہیں، وہی لوگ جب علامہ اقبال کے تعلق سے لکھتے ہیں تو کیوں جانبدار اور متعصب ہو جاتے ہیں۔ یہ کون سی غیر جانبداری کا رویہ ہے، جس طرح سے لوگ بشمول جمیل جالبی ''موازنۂ انیس و دبیر'' کے تعلق سے لکھتے ہوئے شبلی کو انیس کا طرفدار کہتے ہیں، جب عملی طور پر یہ لوگ بھی کچھ لکھتے ہیں تو یہاں یہ لوگ بھی کسی نہ کسی کے طرفدار نظر آتے ہیں۔ شبلی نے جو کام سو سال پہلے کیا تھا، اس پر لوگ انگلی اٹھاتے ہوئے بھی خود کو اس رویے سے الگ نہیں کر سکے۔ جمیل جالبی کا انداز ملاحظہ ہو، جو علامہ شبلی اور عطیہ فیضی کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''شبلی پر لکھنے والوں نے عطیہ فیضی سے ان کے دلی لگاؤ (عشق) کو دبانے، چھپانے یا نظر انداز کرنے کی اکثر کوشش کی ہے لیکن یہ عشق ان کی زندگی کا اہم جز تھا، اس لیے اس سے صرف نظر کرنا کسی طرح مناسب

> نہیں ہے۔اس عشق نے ان کی فارسی شاعری کو نیا رنگ اور تازہ روپ دیا ہے۔عطیہ کے نام ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ احتیاط سے کام لے رہے ہیں اور کھل کر اظہار نہیں کر رہے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ خود عطیہ انھیں ''بے ہمت'' کا طعنہ دیتی ہیں۔''[1]

یہاں جمیل جالبی نے جس احتیاط کا ذکر کیا ہے اور اس تعلق سے انھوں نے علامہ شبلی کے خطوط سے مثال بھی دی ہیں، لیکن ان اقتباسات کے پڑھنے سے کہیں بھی ایسا نہیں لگ رہا ہے کہ علامہ شبلی احتیاط سے کام لے رہے ہیں۔ جسے احتیاط کا نام دیا گیا ہے، اس کو بہ نظر غائر دیکھا جائے تو ان جملوں سے بھی شبلی کی صاف گوئی کا اندازہ ہوتا ہے۔

جمیل جالبی نے اسی حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ عطیہ فیضی سے شبلی نعمانی کے دلی لگاؤ کو اکثر لوگوں نے چھپانے اور نظرانداز کرنے کی کوشش کی ہے۔جمیل جالبی کا یہ کہنا کہ شبلی کے عشق کو چھپانے اور نظرانداز کرنے کی اکثر کوشش کی گئی ہے، کہاں تک درست معلوم ہوتا ہے؟ امین زبیری سے شیخ اکرام تک اسی حوالے سے کام کرتے رہے، اس پر مستزاد یہ کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے شبلی کو کیا کچھ نہیں کہا۔ مولوی عبدالحق کے نزدیک شبلی کی کتابوں کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ اس لیے یہ کہنا کہ چھپایا گیا ہے، کسی بھی طور قابل قبول نہیں۔ تقریباً ایک صدی سے اس حوالے سے لکھا جارہا ہے، اس کی تازہ مثال خود جمیل جالبی کی تحریریں ہیں۔کاش عطیہ فیضی والے معاملہ کو سمجھا گیا ہوتا تو اتنی باتیں نہ کہی گئی ہوتیں۔ الزام کو اس طرح سے تراشا گیا کہ وہ سچ کا قالب اختیار کر گیا، لیکن وقت بہت بے رحم ہوتا ہے، سب کا فیصلہ کر دیتا ہے۔ظاہر ہے کہ جن خطوط کی بنیاد پر شبلی کو عاشق بنا کر پیش کیا گیا، دراصل اس میں ایسا کچھ نہیں ہے، جس سے کچھ ثابت کیا جا سکے۔لیکن انسان جو دیکھنا چاہتا ہے بعض حالات میں آنکھیں وہی دکھا دیتی ہیں، جن کو محض سراب سے تعبیر کیا جانا چاہیے۔کاش کہ جمیل جالبی اس نگاہ سے ان خطوط کا مطالعہ نہ کرتے تو ان کی رائے یقیناً کچھ اور ہوتی۔

تاریخ نویسی کے حوالے سے لکھتے ہوئے جمیل جالبی نے ان کی تاریخ نویسی پر بھی تنقید کی ہے۔ یہاں جمیل جالبی کے پیش نظر ایک صدی قبل کا زمانہ ہونا چاہیے۔اس کے بعد علامہ شبلی کی کتابوں کا جائزہ لیں تو پھر ہر کوئی ان کے کاموں کی داد دے گا۔انسان کو علمی کاموں میں تعصب سے نہیں دیانتداری سے کام لینا چاہیے۔البتہ تنقید کے حوالے سے لکھتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

''شبلی کے یہاں اصول تنقید تفصیل کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ''عملی تنقید'' میں مذاق سخن اس طرح نمایاں ہوتا ہے کہ شعروادب کا ایسا ستھرا ذوق کہیں اور مشکل سے دکھائی دیتا ہے۔ 'شعرالعجم' کی جلد چہارم وجلد پنجم کی مدد سے شبلی کا ''فن شاعری'' (بوطیقا) مرتب کیا جاسکتا ہے۔ ان کی ادبی تنقید میں فکری عناصر بھی نمایاں ہیں اور کلام میں مزاج کے باوجود تنگ دلی اور شدت کا پتا نہیں چلتا۔''[۲]

مندرجہ بالا اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جمیل جالبی نے شبلی کے اصول تنقید سے کافی متاثر ہیں، لیکن انھوں نے اس کی وجہ ان جملوں میں بیان کی ہے 'عاشق مزاجی' نے ان کے ادبی رنگ میں ایک گھلاوٹ وشیرینی پیدا کردی ہے۔'' (صفحہ: ۱۰۹۰) یہاں جمیل جالبی پھر اپنے طے شدہ نتیجے کے اعتبار سے وہیں پہنچ گئے، جس کا حقیقت سے دور کا بھی رشتہ نہیں ہے۔

جمیل جالبی نے شبلی کی تنقید، تحقیق اور تاریخ نگاری کے حوالے سے اہم گفتگو کی ہے۔ موازنہ انیس ودبیر پر اردو کے بہت سے ناقدین نے اعتراض کیا ہے، لیکن جمیل جالبی کی رائے اس سلسلے میں لوگوں سے مختلف ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''شبلی فصاحت وبلاغت کے اصولوں سے مراثی انیس کا مطالعہ کرکے پہلی بار انیس کی عظمت کو ابھارتے ہیں۔ ''موازنہ'' سے پہلے انیس کی شاعری کا اس طور پر اور اس انداز نظر سے مطالعہ نہیں ہوا تھا۔ جدید اصول تنقید سے روایتی معیار شاعری پر کسی شاعر کے کلام کو پرکھنا، اردو تنقید میں یہ شبلی کی اولیت ہے۔ شبلی نے کثرت سے مثالیں دی ہیں اور ان مثالوں سے، مختلف عنوانات کے تحت مراثی میرانیس کا بہترین انتخاب سامنے آجاتا ہے۔ اس سے بہتر انتخاب کلام انیس کا اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا۔ یہی وہ تصنیف ہے جس نے بیسویں صدی میں میرانیس کی شاعرانہ عظمتوں کو نزدیک ودور تک پہنچایا ہے۔''[۳]

موازنہ انیس ودبیر کے تعلق سے حامد حسن قادری کا نظریہ ملاحظہ فرمائیں:

''ہم نے اپنی تالیف ''تاریخ مرثیہ گوئی'' میں مرزا دبیر کے مختلف مرثیوں سے طویل ومسلسل اقتباسات لکھ دیے ہیں، جن میں وہ ''فصاحت

وبلاغت''، جس کو علامہ ممدوح کہتے ہیں کہ دبیر کے کلام کو چھو بھی نہیں گئی۔ ایسی اعلیٰ ہے کہ اگر ان بندوں کو میر انیس کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچان مشکل ہے۔ موازنہ کا فن یہ تھا کہ علامہ مرزا صاحب کے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے کے بجائے ایک دو واقعات یا چند اشعار کے وہ تمام یا اکثر حصے پیش کرتے، جہاں دبیر انیس سے بڑھ کر یا برابر کامیاب ہوئے ہیں، یہ ہوتا تو پھر ان سے کوئی شکایت نہ ہوتی اور ''ترجیح انیس'' کے متعلق ان کی رائے پھر بھی درست ہی رہتی۔''[۲۴]

یہاں حامد حسن قادری بالکل صحیح بات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں، لیکن وہ بھی انیس کو ہی دبیر پر ترجیح دے رہے ہیں، ورنہ یہ کہنا کہ دبیر کے کچھ کلام کو انیس کے بندوں میں ملا دیں تو فرق کرنا مشکل ہوگا، یہاں ان کی ان باتوں سے دو صاف مطالب نکالے جاسکتے ہیں، ایک تو یہ کہ انیس کے مقابلے میں دبیر کے فصیح و بلیغ کلام بہت کم ہیں اور دوسرے یہ کہ انیس کے کلام کا زیادہ تر حصہ فصیح و بلیغ ہے۔ اگر اس کی طرف حامد حسن قادری اشارہ کر رہے ہیں تو پھر وہ بھی وہی کہہ رہے ہیں، جو شبلی نعمانی نے اپنی کتاب میں کہا ہے۔ جمیل جالبی نے موازنہ کا مطالعہ مرثیہ تنقید کی تاریخ کے حوالے سے کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ موازنہ کی وجہ سے انیس و دبیر کے کلام کا لوگوں نے جائزہ لیا۔ ایک طرح سے موازنہ کے ذریعے شبلی نعمانی نے موضوع فراہم کر دیا، بعد کے لوگوں نے اس کی توسیع کی۔ جمیل جالبی نے ایک نئے زاویے سے موازنہ کا مطالعہ پیش کیا اور اپنے معروضات پیش کیے ہیں۔

جمیل جالبی نے شبلی نعمانی کے تعلق سے اہم گفتگو کی ہے۔ ان کے کارناموں کا مختصراً جائزہ بھی لیا ہے۔ تاریخ ادب اردو میں مختصراً ہی جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس میں تاریخی حوالے سے گفتگو ہوتی ہے۔ تفصیل کی گنجائش نہ کے برابر ہوتی ہے۔ باوجود اس کے جمیل جالبی نے شبلی، متعلقات شبلی اور کارنامۂ شبلی کے حوالے سے اپنی گرانقدر رائے کا اظہار کیا ہے۔ شبلی کی اولیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''شبلی نعمانی اپنے وقت کے جید عالم تھے اور جدید محقق کی حیثیت سے بھی ان کا درجہ بلند تھا۔ علم تحقیق ان کی تنقید کا بنیادی مزاج ہے جس میں وہ تاریخی رنگ کو اجاگر کر کے اپنی ادبی تنقید کو ایک نئی صورت دے دیتے

ہیں۔اس لحاظ سے وہ ایزرا پاؤنڈ کی اصطلاح میں اردو کے پہلے ''محقق نقاد'' (Scholar Critic) ہیں۔'' ۵

آگے لکھتے ہیں:

''شبلی واضح کرتے ہیں کہ فارسی میں عربی کی اصل شاعری کی تقلید نہیں کی گئی اور پھر وہ موضوعات سامنے لاتے ہیں جو اردو تنقید میں نئے باب کھولتے ہیں جیسے نظام حکومت کا شاعری پر اثر، فوجی زندگی کا اثر، اختلافِ معاشرت کا شاعری پر اثر وغیرہ۔ یہاں بھی وہ یورپ کی سماجی تنقید (social Criticism) سے واقف نہ ہونے کے باعث اپنی ہی روایت کا سہارا لیتے ہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ شبلی سے پہلے اس راستے پر اردو کا کوئی نقاد نہیں چلا اور یہی اردو تنقید میں ان کی غیر معمولی اہمیت ہے۔ قابل توجہ بات یہ بھی ہے کہ جن مشترک موضوعات پر شبلی بحث کرتے ہیں وہ اسے حالی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔'' ۶

شبلی نعمانی کے مضامین یا ان کی دوسری تحریروں پر نظر ڈالیں تو اس کا واضح ثبوت ملے گا کہ ان کا مذاق سخن بہت اعلیٰ تھا، ان کا نقطۂ نظر عالمانہ ہونے کے ساتھ ہمہ گیر بھی تھا۔اس کا اظہار بھی جمیل جالبی نے بہت خوبی سے کیا ہے۔

جمیل جالبی نے شبلی کی تصانیف پر اپنی رائے کا اظہار جس طرح سے کیا ہے، اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ شبلی کی تنقید اور تحقیق سے بے حد متاثر ہیں۔انھوں نے شبلی کی تحریروں پر اپنی رائے کا اظہار کچھ اسی انداز میں کیا ہے۔

جمیل جالبی نے موازنۂ انیس و دبیر پر تنقید کرتے ہوئے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ شبلی نعمانی موازنہ کی حد تک کامیاب نہیں ہیں، لیکن انھوں نے عملی تنقید کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے۔جمیل جالبی نے شبلی کو انیس کی پسندیدگی کا بھی اظہار کیا ہے۔ان کے نزدیک شبلی کا یہ کارنامہ (موازنۂ انیس و دبیر) اردو تنقید میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے اور یہ ہمیشہ باقی رہے گا۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ اردو کے دوسرے نقادوں نے موازنۂ انیس و دبیر کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا، اس نشانے میں اچھی باتیں بھی منفی بن کر رہ گئیں۔ جب کہ جمیل جالبی نے بہترین تنقید کا نمونہ پیش کیا۔ جو باتیں قابل اعتراض ہیں، اس پر اعتراض بھی کیا، لیکن اس میں انھوں نے بہت سی ایسی

چیزیں بھی تلاش کیں، جو یقیناً اردو تنقید کی اس روایت کو مزید مستحکم کرتی ہے۔ جمیل جالبی حالی اور شبلی کی تنقید کے مابین فرق کو اس طرح سے نمایاں کیا ہے:

''الطاف حسین حالی کی طرح شبلی نعمانی بھی اس دور کے اہم ادبی نقاد ہیں جنھوں نے اردو ادب کے رنگ و مزاج کو بدلنے کا کام کیا ہے اور جدید ادبی تنقید کو تذکرہ نویسی کی روایت کی جگہ لا کھڑا کیا ہے۔ ان دونوں نقادوں کی تعلیم مشرقی انداز پر ہوئی تھی۔ دونوں فارسی و عربی زبانوں سے تو واقف تھے لیکن انگریزی زبان نہیں جانتے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مغربی اثرات ساری تہذیبی و فکری سطح پر تیزی سے چھا رہے تھے۔ ان دونوں نے اردو ادب کے مستقبل کی آنکھیں روشن کرنے کی خدمت انجام دی۔ حالی اور شبلی کے انداز نظر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی انگریزی معیار ادب کو اپنا کر اس میں مشرقی طرز تنقید کا ملاتے ہیں۔ ان کے برخلاف شبلی مشرقی معیار تنقید کو بنیاد بنا کر اس میں مغربی فکر کا امتزاج کرتے ہیں۔ اس طرح امتزاج تو حالی اور شبلی دونوں کرتے ہیں لیکن دونوں کے امتزاج کی نوعیت و رنگ میں اسی لیے فرق ہے کہ دونوں کے طرز تنقید کی بنیادیں الگ الگ ہیں۔''[۷]

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ حالی و شبلی نے اردو تنقید کو بام عروج عطا کیا۔ دونوں کا نقطۂ نظر کچھ بھی رہا ہو، لیکن انھوں نے زبان و ادب کی غیر معمولی خدمات انجام دیں۔ تنقید کو معیار کے ساتھ ساتھ حسن بھی عطا کیا۔

شبلی نعمانی کی اہم تنقیدی تصنیف ''شعر العجم'' ہے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے حافظ محمود شیرانی نے بہت سی غلطیوں کی نشاندہی کی ہے۔ لیکن غلطیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے انھوں نے جس طرح سے شبلی کو 'مورخانہ اور محققانہ فرائض کی نگہداشت' سے غافل بتایا ہے، وہ کسی طور بھی درست نہیں ہے۔ جمیل جالبی نے بھی کچھ اسی طرح کا اظہار کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

''شبلی کی دوسری اہم تنقیدی تصنیف ''شعر العجم'' ہے جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ حالات سوانح کے تعلق سے اس میں تحقیق کی بہت سی غلطیاں ہیں۔ شبلی نے دلچسپ واقعات اور روایات کو خاص طور پر، بغیر

چھان پھٹک کے، شعر العجم میں شامل کر دیا ہے۔''۸

یہاں جمیل جالبی نے شعر العجم سے زیادہ تنقید شعر العجم سے استفادہ کیا ہے، اسی لیے انھوں نے وہی باتیں کہی ہیں، جو محمود شیرانی نے کہی تھیں۔ شبلی کے مزاج کے خلاف تھا کہ وہ کسی بات کو بغیر چھان بین کے لکھ دیں۔ انھوں نے تنقید کے ساتھ ساتھ تحقیق کو بھی معیار عطا کیا۔ اس لیے یہ کہنا کہ شبلی نے غیر ذمہ داری کا ثبوت دیا، یہ شبلی کے مزاج کے خلاف ہے۔ غلطی کا امکان ہوتا ہے، لیکن اس غلطی میں کسی کو غیر ذمہ دار ٹھہرانا، یہ مناسب نہیں۔

یہاں ان اسباب کا بھی ذکر لازمی ہے، جس کی وجہ سے وہ ادبی مورخین جن کا تعلق پاکستان سے ہے، انھوں نے شبلی نعمانی کو عطیہ فیضی کے ساتھ اس طرح سے پیش کیا ہے، جیسے شبلی کے اس متعلق پہلے پہل وہی لکھ رہے ہیں۔ ایسے میں یہ سوال اٹھتا ہے کہ آخر وہ کون سے ایسے اسباب ہیں جسے موجودہ زمانے کے محققین بھی شبلی نعمانی کو اسی طرح سے پیش کر رہے ہیں جس طرح سے آزادی سے پہلے اور آزادی کے معاً بعد پیش کیا گیا تھا۔ ایسے میں شبلی نعمانی کے سیاسی رجحان کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔ اس تعلق سے شبلی شناسی کے امین ڈاکٹر الیاس الاعظمی نے بہت اہم نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے اپنے اس مضمون میں شبلی اور عطیہ فیضی کے تعلقات کی حقیقت کو نہ صرف واضح کیا ہے، بلکہ انھوں نے ایسے لوگوں کی گرفت بھی کی ہے جو ان دونوں کے تعلقات کو الگ ہی نام دینے کی کوشش کرتے تھے یا کر رہے ہیں۔ الیاس الاعظمی کا اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''چونکہ شبلی کے بارے میں عام رائے یہی ہے کہ وہ کانگریس کے حامی اور مسلم لیگ کے سخت مخالف تھے اس لیے دو قومی نظریہ کے ایک مخالف کے لیے اس کی داستان معاشقہ بیان کرنے سے زیادہ لطف ولذت کی اور کیا چیز ہو سکتی تھی چنانچہ پاکستان کے چند ایک سنجیدہ اہل قلم کے سوا بیشتر اہل قلم نے شبلی کو ایسا ہی سمجھا اور لکھا جیسا کہ مولوی عبدالحق، منشی امین زبیری اور ڈاکٹر وحید قریشی نے سمجھا تھا۔ حتیٰ کہ ڈاکٹر جمیل جالبی جیسے نامور اہل قلم نے بھی تاریخ ادب اردو میں شبلی کے ذکر میں پہلے عطیہ کا ذکر کیا ہے بعد ازاں ان کی خدمات کا بیان ہے۔''۹

بحیثیت مجموعی کہا جا سکتا ہے کہ ادبی مورخین نے شبلی کو اپنی اپنی تاریخی کتابوں میں

بڑے منظّم طریقے سے پیش کیا ہے۔اپنے دائرہ کے حساب سے اختصار واستفسار سے کام لیا ہے۔ اگر موضوعاتی اعتبار سے کسی نے تاریخ ادب اردو لکھی ہے تو اس میں کئی حصوں میں شبلی کے تعلق سے لکھا گیا ہے۔کسی نے سفرنامے کے حوالے سے لکھا تو کسی نے تنقید اور شاعر کی حیثیت سے، علامہ شبلی نعمانی کی مقبولیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ رام بابو سکسینہ سے لے کر جمیل جالبی تک تقریباً نوے سال پر محیط عرصہ شبلی کی مقبولیت کی دلیل ہے۔ان تاریخی کتابوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ تھوڑے اختلاف کے ساتھ سبھی لوگوں نے تقریباً وہی رائے دی ہے۔البتہ کہیں کہیں اختلاف بھی نظر آتا ہے، کسی نے تاریخ نویسی کے حوالے سے اہم نام وکام میں شمار کیا ہے،تو کسی نے ان کے کام کی تنقید کی ہے اور یہی کسی بھی شخص کی مقبولیت کی سب سے بڑی پہچان ہے۔اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ شبلی اور تاریخ ادب اردو لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔جمیل جالبی کے تعلق سے یہ بات کہی جاسکتی ہے وہ شبلی کے مطالعے میں کہیں کہیں جانب دار بھی ہو گئے ہیں۔جس سے شبلی کی ذاتی زندگی کے تعلق سے وہی باتیں دہرا دی گئی ہیں، جو پچھلے تقریباً سو سال سے کہی جارہی ہیں۔باوجود اس کے یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ انھوں نے تاریخی جائزہ لیتے ہوئے بھی بہت تفصیل سے اپنے معروضات پیش کیے ہیں۔

O

حواشی

۱۔تاریخ ادب اردو، ج: چہارم (حصہ دوم) جمیل جالبی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،۲۰۱۳،ص:۱۰۶۵

۲۔ ایضاً،ص:۱۰۹۰

۳۔ایضاً۔ص:۱۰۹۲

۴۔داستان تاریخ اردو، حامد حسن قادری، اشاعت سوم، ۲۰۰۷، آفسٹ پریس دہلی، ص:۷۴۷

۵۔تاریخ ادب اردو، ج: چہارم (حصہ دوم) ص:۱۰۹۰

۶۔ایضاً،ص:۱۰۹۵

۷۔ایضاً،ص:۱۰۸۹

۸۔ایضاً،ص:۱۰۹۲

۹۔شبلی وعطیہ: چند حقائق...ڈاکٹر محمد الیاس الاعظمی، ماہنامہ ایوان اردو، دہلی۔جون، ۲۰۱۹

واثق الخیر

مجتبیٰ حسین: ایک منفرد اور عہد ساز طنز و مزاح نگار

ہندوستان میں آزادی کے بعد اب تک طنز و مزاح نگاروں میں سب سے معتبر اور مستند نام مجتبیٰ حسین کا ہے۔ طنز و مزاح کو فروغ دینے، اسے استحکام بخشنے اور اعتبار عطا کرنے میں ان کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ انہوں نے اپنی مزاح نگاری کا آغاز روز نامہ 'سیاست' کے کالم ''شیشہ و تیشہ'' سے کیا۔ اس میں انہوں نے کوہ پیما کے نام سے لکھنا شروع کیا تھا۔ وہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کے حامل نہیں تھے۔ ان کی فکر وفن کسی دائرہ میں قید نہیں ہے بلکہ انہوں نے انشائیہ، خاکہ، سفر نامہ اور کالم نگاری جیسے اصناف میں طنز و مزاح کے گل بوٹے کھلائے ہیں۔ مجتبیٰ حسین طنز و مزاح نگار تھے، کالم بھی لکھے، خاکہ نگار تھے اور سفر نامے بھی لکھے۔ ان کی تمام تحریروں میں مزاح کا پہلو نظر آتا ہے۔

مجتبیٰ حسین کی پرورش اس گھر میں ہوئی جہاں کا ماحول ادبی و علمی تھا۔ ان کے دو بھائی بھی اہل قلم تھے، محبوب حسین جگر کو بابائے صحافت کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا جبکہ ابراہیم جلیس نے اپنی کم عمری ہی میں اپنے طرز نگارش اور افسانہ نگاری سے اپنا اہم مقام بنا لیا تھا۔

مجتبیٰ حسین منفرد انشائیہ نگار تھے اور انشائیہ کی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے اسے مزید بلندیوں پر پہنچایا ہے۔ ان کے انشائیوں میں مزاح کا اسلوب غالب ہے۔ ان کے یہاں طنز کا پہلو کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کا موضوع نوع انسان ہے وہ اسے انسان کی حیثیت سے دیکھتے اور پیش کرتے ہیں۔ واقعہ نگاری اور مرقع کشی میں ان کا کمال فن عروج پر نظر آتا ہے۔ ان کا مشاہدہ کافی عمیق ہے۔ اسی وصف کے سہارے وہ مختلف واقعات کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں۔

معمولی سے معمولی واقعے پر بھی ان کی توجہ رہتی ہے۔ سماج کے مختلف طبقات اور لوگوں کی طرز زندگی ان کے مسائل اور ان کے مخصوص رویوں، عادتوں اور خصائل کا عمیق مطالعہ ہے۔ بات سے بات پیدا کرنے کا فن انہیں بخوبی آتا ہے۔ ان کی تحریریں شگفتہ، شائستہ، چلبلی اور دلکش ہوا کرتی ہیں۔ ان کے ہاں زبان کی سادگی ہے، اسلوب میں روانی ہے اور موضوعات میں نقص نہیں پایا جاتا ہے۔ ان کا مزاح صحت مند راست گوئی کی بنیاد پر قائم ہے۔ وہ کسی کا دل تکلیف دیے بغیر مزاح پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کے لطیف مزاح، شائستگی، شرافت، اعتدال پسندی، رمزیت، برجستگی، طنز کی ہلکی آمیزش، زبان کا رچاؤ، تیکھے اور دلکش اسلوب نے انہیں ان کے ہم عصروں میں ممتاز و منفرد بنایا ہے۔ خود مجتبیٰ حسین نے تحریر کی جاذبیت کے لیے بتایا ہے کہ دنیا میں اب ایسی کوئی نئی بات نہیں رہ گئی ہے، ارسطو اور افلاطون سے لے کر آج کے مشاہیر تک سب نے اپنے اپنے انداز میں باتیں کہہ دی ہیں۔ اب بات کی اہمیت نہیں رہ گئی۔ اہمیت اس بات کی رہ گئی ہے کہ آپ کس انداز میں اپنی بات کہتے ہیں۔

وہ ہر موضوع میں طنز و مزاح کا پہلو نکالنے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتے ہیں۔ مزاح نگاری ان کے نزدیک ایک کیفیت کی پیداوار ہے۔ ان کے طنز و مزاح میں حزن کی ایک لہر برابر کام کرتی رہتی ہے۔ وہ درد و کرب میں گھرے ہونے کے باوجود مسکراتے ہیں اور قارئین کو قہقہوں کی دولت سے نوازتے ہیں۔ وہ اپنے عمیق مشاہدے اور باریک بینی سے زندگی اور سماج کے مختلف گوشوں پر نظر ڈال کر صرف ہنسنے ہنسانے کا سامان ہی مہیا نہیں کراتے بلکہ قارئین کو غور و فکر کی دعوت بھی دیتے ہیں۔ ان کا طنز اگر زندگی کے تمام گوشوں کا احاطہ کرتا ہے تو ان کا مزاح زندگی کی دھوپ چھاؤں کا احساس کراتا ہے۔ ان کے مزاح میں طنز کے گہرے نشتر پوشیدہ ہیں اور اس طنز کی کاٹ یہ احساس دلاتی ہے کہ وہ سماج کی تبدیلی کے خواہش مند ہیں۔ ان کے طنز میں تلخی وز ہرناکی نہیں ہے وہ طنز کو مزاح کے پردے میں پیش کرنے کے قائل ہیں۔ جہاں ان کے مزاح میں ان کی شگفتہ انداز نگارش چار چاند لگا دیتی ہے وہیں دلکش الفاظ اور ذومعنی محاوروں سے اپنی تحریروں کو اس طرح سجاتے ہیں کہ زبان کی لطافت کا جادو ہر سو چھا جاتا ہے۔ ان کے یہاں طنز کی نشتر زنی کم ہے لیکن ان کا مزاح نئی کیفیات کا حامل ہے۔ کہیں ان کا مزاح صرف تبسم کی طرف مائل کرتا ہے تو کہیں تیز ہنسی کی پھلجھڑی چھوڑتا ہے، کہیں طوفان برپا کرنے والا قہقہہ ہے تو کہیں پر تیز چبھن ہے۔

مجتبیٰ حسین نے اپنے انشائیہ میں تشبیہات و استعارات کا بخوبی استعمال کیا ہے ان کی

تشبیہات میں انفرادیت ہوتی ہے جو بالعموم موضوع اور نفس مضمون سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں۔ وہ ذومعنی الفاظ سے اپنے انشایئے میں مزاح پیدا کرنے کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کے یہاں طنز دیرپا اور گہرا ہوتا ہے لیکن اس میں مزاح کی چاشنی بھی ہوتی ہے۔ فسادات پر گہرا طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''اگر آپ خالص فسادات دیکھنا چاہتے ہیں تو پھر ہندوستان ہی جایئے۔ یہاں کے فسادات اتنے خالص ہوتے ہیں کہ ان میں کہیں بھی انسانیت کی ملاوٹ نہیں ہوتی۔ اس صفائی سے انسانوں کے سر کاٹے جاتے ہیں اور ان کے جسموں میں چھرے بھونک دیے جاتے ہیں کہ عقل حیران اور نظر دنگ رہ جاتی ہے۔ مجھے بتایا گیا کہ فرقہ وارانہ فساد ہندوستان کا بڑا قدیم کھیل ہے۔'' [1]

مجتبیٰ حسین نے بے شمار انشائیہ لکھے ہیں جو عوام وخواص میں بے حد مقبول ہیں۔ ان کے انشایئے غیر رسمیت اور بے تکلفی کے باوصف بڑے منضبط ہوتے ہیں اور قاری کو فنی تکمیل کا احساس بھی دلاتے ہیں۔ وہ اپنے انشایئے میں کسی مرکزی بات سے ضمنی بات نکال کر اس کا تانا بانا بنتے ہیں اور کبھی وہ یہی کام کسی کلیدی لفظ سے لیتے ہیں۔ ان کا ایک دلچسپ اور لطیف انشائیہ 'ہماری بے مکانی دیکھتے جاؤ' ہے جس میں انہوں نے ایک لفظ 'اتفاق' کا بارہا استعمال کیا ہے۔ اس انشائیہ میں کرایہ داروں کو ہونے والی مشکلات اور پریشانیوں اور مکان مالکوں کا کرایہ وصولی کے انوکھے طریقوں اور بہانوں کا شگفتہ انداز میں ذکر کیا ہے۔ جس میں لفظ 'اتفاق' کا بارہا استعمال کرنے سے شگفتگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا ایک اقتباس ملاحضہ ہو:

> ''مکان یاد آنے لگے تو مکان کے مالک بھی یاد آتے چلے گئے۔ ایک مالک اتفاق سے ہر مہینے کی پہلی تاریخ کو ہمارے گھر کے سامنے سے گزرتے تھے نہ صرف اتفاق سے گزرتے تھے بلکہ اتفاق سے کال بیل بھی بجا دیتے تھے۔ میں اتفاق سے گھر پر ہوتا تو کہتے بھئی اتفاق سے ادھر سے گزر رہا تھا سوچا آپ سے مل لوں۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ آج پہلی تاریخ ہے۔ ایک مہینہ میں اکتیس تاریخ کو اتفاق سے ان کے گھر پہنچا مجھے دیکھ کر بہت سٹپٹا گئے بولے، آج آپ کے اتفاق سے ادھر سے چلے آنے

سے کچھ نااتفاقی کی بو آ رہی ہے۔'' ۲

ان کے طنزیہ و مزاحیہ مضامین کے مجموعے تکلف برطرف (1968)، قطع کلام (1969)، قصہ مختصر (1972)، بہر حال (1975)، بالآخر (1982) اور الغرض (1987) شائع ہو چکے ہیں۔ مزاحیہ خاکوں کے مجموعے میں 'آدمی نامہ' (1981)، 'سو ہے وہ بھی آدمی' (1987) اور 'چہرہ در چہرہ' (1994) منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان کے علاوہ مزاحیہ سفر ناموں میں 'جاپان چلو جاپان چلو' (1983)، 'سفر لخت لخت' (1995) اور ان کے کالموں کا مجموعہ بھی 'میرا کالم' کے عنوان کے تحت شائع ہو چکا ہے۔ سبھی صنف میں اعلیٰ درجے کا طنز و مزاح پیش کر کے فکر و نظر کے نئے پہلو روشن کرنے میں پوری طرح کامیاب رہے ہیں۔ مجتبیٰ حسین کے مضامین پر مشتمل 22 سے زائد کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان کی 7 کتابیں ہندی زبان میں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ جاپانی اور اڑیہ زبان میں ایک ایک کتاب شائع ہوئی ہیں۔

مجتبیٰ حسین کی تخلیقی صلاحیتوں اور ادب کی گراں قدر خدمات کے اعتراف میں انہیں کئی سارے انعامات و اعزازات سے نوازا گیا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی کی جانب سے 1982 میں پہلا ''غالب ایوارڈ برائے اردو طنز و مزاح'' سے نوازا گیا۔ اسی طرح 1990 میں اردو اکادمی دہلی نے تخلیقی نثر کا سب سے بڑا ایوارڈ ''ایوارڈ برائے تخلیقی نثر'' سے نوازا۔ آندھرا پردیش اردو اکادمی نے 1992 میں پہلے ''کل ہند مخدوم محی الدین ادبی ایوارڈ'' سے سرفراز کیا۔ 1998 میں ہریانہ اردو اکادمی کی جانب سے ''کل ہند مہیندر سنگھ بیدی ایوارڈ برائے طنز و مزاح'' سے نوازا گیا۔ 2001 میں کرناٹک اردو اکادمی نے ''کل ہند ایوارڈ برائے مجموعی خدمات'' سے نوازا۔ مدھیہ پردیش اردو اکادمی نے 2003 میں ''کل ہند جوہر قریشی ایوارڈ'' سے سرفراز کیا۔ 2008 میں حکومت ہند نے اپنے ایک اعلی شہری ایوارڈ ''پدم شری'' سے سرفراز کیا۔ 2011 میں ساہتیہ اکادمی حکومت مہاراشٹر نے ''سنت گیانیشور نیشنل ایوارڈ'' عطا کیا۔ اس کے علاوہ مجتبیٰ حسین کی مختلف تصانیف کو ملک و بیرون ملک کے کئی اداروں نے انعامات و اعزازات سے نوازا ہے۔ ان کی طویل خدمات کے اعتراف میں کرناٹک کی گلبرگہ یونیورسٹی نے 2010 میں ڈاکٹریٹ کی اعزازی ڈگری سے نوازا۔ حیدرآباد سینٹرل یونیورسٹی نے دو سال کے لیے شعبہ اردو میں ان کا بحیثیت وزیٹنگ پروفیسر تقرر کیا۔

مجتبیٰ حسین طنز و مزاح نگاری کی روایت کے اہم رکن ہیں جو فرحت اللہ بیگ، پطرس

بخاری، رشید احمد صدیقی، کنہیالال کپور، شوکت تھانوی اور احمد جمال پاشا سے ہوتے ہوئے ان تک پہنچی ہے۔ انہوں نے صرف اس تسلسل کو برقرار ہی نہیں رکھا بلکہ اپنی طرف سے اس میں اضافہ ہی کیا ہے۔

○

حواشی:

۱۔ مجتبیٰ حسین، قطع کلام، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، 2011 ص۔57

۲۔ نصیر احمد خاں (مرتب) آزادی کے بعد دہلی میں اردو انشائیہ، اردو اکادمی دہلی، 2003، ص۔292

غالب کے رویے اپنے ہم عصروں کے ساتھ

غالب ایسا قاتل شاعر ہے جس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، لکھا جا رہا ہے اور لکھا جاتا رہے گا۔ بقول گیان چند جین غالب کو معترض ملے، معتقد ملے نقاد کم ملے۔

انجیل کے حوالے سے اکثر یہ بات بہت کہی جاتی ہے کہ خدا نے انسان کو اپنے عکس کے مطابق ڈھالا ہے۔

ٹھیک اسی طرح غالب کے ناقدین نے بھی غالب کو اپنے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ بہرحال انسان میں خوبیاں بھی ہوتی ہیں اور خامیاں بھی، کوئی بھی انسان نہ سب کے لیے اچھا ہو سکتا ہے نہ سب کے لیے برا۔ اس کے تعلقات اچھے بھی ہوتے ہیں اور برے بھی اور غالب نے بھی اس بات کا اعتراف کیا کہ ''انسان ہوں، انسان کی تمام تر خامیوں سے کیسے مبرا رہ سکتا ہوں''۔

سیّد صاحب کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''نہ تم مجرم نہ میں گنہگار، تم مجبور میں لاچار۔ تو اَب میری کہانی سنو میری سرگذشت میری زبانی سنو۔''

غالب کی سرگذشت اور ان کے رویوں کا اندازہ اُن کے خطوط سے بھی خوب ہوتا ہے۔ دراصل خطوط بہت ہی ذاتی نوعیت کی چیز ہیں جس کا تعلق مکتوبِ الیہ اور مکتوب نگار کے تعلق پر مبنی ہوتا ہے اور مکتوب نگار کو یہ اندازہ بھی نہیں ہوتا ہے کہ ایسا مرحلہ بھی آئے گا جب یہ خطوط شائع ہوں گے۔ مکتوب نگار خطوط میں وہ ذاتی باتیں بھی لکھتا ہے جو سب کے سامنے نہیں کہہ سکتا اور جب یہ ذاتی خطوط شائع ہوتے ہیں تو اِن کی اہمیت ذاتی نہ ہو کر عوامی ہو جاتی ہے۔ مثلاً مرزا شہاب الدین احمد خان ثاقب کے نام لکھے گئے خط میں گالی موجود ہے لیکن میں سمجھتی ہوں غالب اتنے بدذوق تو نہیں

کہ سب کے سامنے گالی دیں۔ تفتہ کو لکھے گئے خط میں وہ غیاث الغات کے مصنف ملا غیاث الدین رامپور کو ملائے مکتبی اور غیاث الغات کو لتہ حیض قرار دیتے ہیں۔ ایک دوسرے خط میں عبدالواسع ہانسوی کو گھاگھس اور مرزا قتیل کو کھتری اور اُلّو کا پٹھا کہتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''وہ گھاگھس عبدالوسیع ہانسوی لفظ ''نامراد'' کو غلط کہتا ہے اور یہ اُلّو کا پٹھا قتیل، شفقت کدہ، نشر کدہ، ہمہ عالم کو کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو یک زماں کو غلط کہوں گا۔'' (صفحہ 193)

غالب نے قاطع برہان لکھ کر اپنے پیروں پر کلہاڑی ماری جس کو وہ مرتے دم تک جھیلتے رہے کیونکہ بعض جگہ تو صاف صاف گالیاں مصنف قاطع برہاں کو دی گئی ہیں یادگارِ غالب میں گمنان خطوط میں گالیوں کا ذکر بھی موجود ہے۔ جس پر غالب نے کہا تھا اُلّو کو گالی دینی بھی نہیں آتی، 72 برس بڈّھے کو ماں کو گالی دیتا ہے۔

آل احمد سرور صاحب نے لکھا ہے کہ نقاد کا کام بت گری نہیں بلکہ بُت شکن بھی ہے۔ جہاں غالب کے بُت بنائے گئے، وہاں غالب کے بُت توڑے بھی گئے، قاطع برہان کے حوالے سے غالب شکن یگانہ کا طنز ملاحظہ کیجئے

ہاں میر سے اعجاز بیانی سیکھیں
گویا تلوار کی روانی سیکھی
اور قاطع برہان سے کیا فیض ملا
غالب کی طرح بدزبانی سیکھی

حالی نے یادگارِ غالب میں لکھا ہے کہ غالب نے مرزا امین الدین کی کتاب ''قاطع قاطع'' کا جواب نہ دیا، کسی نے پوچھا حضرت! آپ نے کچھ جواب نہ دیا تو غالب نے کہا اگر گدھا تمہارے لات مارے گا تو کیا تم بھی اس کے لات مارو گے۔

غالب اور ذوق کی چشمکیں تو بہت سامنے کی ہیں، جہاں ان کو سہرا کہنے کے بعد مافی کے انداز میں ایک قطعہ کہنا پڑا، اور اس کے علاوہ وہ ذوق کو بھٹیاروں کی زبان بولنے والا فسانۂ عجائب کو بھٹیار خانہ قرار دیتے ہیں اور مرزا قتیل کے معاملے میں تو ان کو معافی مانگنی پڑا، ان تمام باتوں سے ایک بات اور ظاہر ہوتی ہے کہ غالب زمانہ سازی کا فن بھی خوب جانتے تھے۔

رشید احمد صدیقی کا یہ جملہ بہت مشہور ہے کہ ''مغلیہ سلطنت نے ہندوستان کو غالبؔ اور تاج محل

دیا۔'' اب اگر مغلیہ سلطنت نے ہندوستان کو غالب دیا تو غالب کو ان کا نمک خوار ہونا چاہیے، لیکن مغلیہ سلطنت کے لیے وہ نمک خواری غالب کے یہاں نہیں البتہ انہیں اپنی پنشن اور خلعت و انعام کی فکر ہے، حالانکہ غالبؔ نے اپنے سفر میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ انھیں صلے کی تمنا نہیں۔

نہ ستائش کی تمنا نہ صلہ کی پروا
گر نہیں میرے اشعار میں صفی نہ سہی

لیکن غالب کو ستائش کی تمنا بھی ہے اور صلے کی آرزو بھی یگانہ نے بھی غالب پر خوب طنز کیا ہے۔

انگریز .... میں کہیں آتے ہیں جناب
کیا دَور تھا آجاتا کوئی اور عتاب
کیا عہد وفادار بنے تھے مرزا
کیسا سوکھا ملا قصیدے کا جواب

غالب اپنے دوست واحباب میں کافی بے تکلّف تھے اور انھیں خط نہ لکھنے کی شکایت بھی کرتے۔ غریبوں اور محتاجوں کی اپنی بساط سے زیادہ مدد بھی کرتے۔ غالب کے خطوط میں طنز و ظرافت ایسی ہے کہ جھاڑ فانوس سے روشن پھل جھڑیاں ہوں، سنجیدہ خط میں مزے مزے کی باتیں کیے جاتے ہیں۔ جہاں ایک خط میں ایک انگریزی کی موت کا افسوس کرتے ہیں، وہیں دوسری جانب مرزا حاتم علی میر کو ان کی محبوبہ کی موت پر لکھے گئے تعزیتی خط میں، شہد کی مکھی نہیں بلکہ مصری کی مکھی بنے کی تلقین کرتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہیں۔ کہیں اشک فشانی کہاں کی مرثیہ خوانی آزادی کا شکر بجالاؤ۔

ایک اور تعزیتی خط میں، میں اپنے ایک دوست کی دوسری بیوی کے مرنے پر لکھتے ہیں:

''میاں خوش قسمت کہ دو دو بار تمہارے پاؤں کی بیڑی کاٹ چکی ہے، یہاں تو ایک کم بچاس برس سے جو زنجیر پاؤں میں پڑی ہے، کٹنے کا نام ہی ہیں یہ غالبؔ جیسے حیوانِ ظریف کو ہی سزاوار تھا کہ تعزیتی خط میں بھی مزاح کا پہلو تلاش کر لے۔

وحید اختر نے غالب کے حوالے سے ایک جگہ لکھا ہے کہ غالب نے دُعا کی تھی:

''یا رب! میرے بعد ایک ایسا انسان پیدا ہو جو میری ہی طرح گفتار کا گرویدہ ہو تا کہ وہ پہچانے میری شاعری کے ایوان کی دیوار کتنی بلند ہے اور مری کمندِ خیال کا سلسلہ کس مقام تک رسا ہے۔''

ذوقیست ہمدمی بہ فغاں بہ بگزرم زرشک

خارِ رہت بہ پاے عزیزاں خلیدہ باد

واقعی غالب کی دُعا قبول ہوگئی، جو اُن کو اردو ادب میں ہمیشہ زندہ اور پایندہ رکھے گی۔

سبط حسن نقوی

اردو میں لسانی اصلاحات کا ارتقا: ولی سے ناسخ تک

(پروفیسر شبیہ الحسن نونہروی کی غیر مطبوعہ کتاب کا جائزہ)

مذکورہ بالا عنوان پروفیسر شبیہ الحسن نونہروی کی کتاب کا ہے۔ یہ کتاب اب تک منظر عام پر نہیں آسکی ہے۔ اس کتاب کے تعلق سے خود پروفیسر صاحب نے اطلاع دی تھی۔ ۱۹۷۴ میں انہوں نے امام بخش ناسخ پر ایک تحقیقی مقالہ لکھ کر ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کی تھی۔ اس کتاب کے مقدمہ میں انہوں نے تحریر کیا ہے:

> ''اس سلسلہ میں یہ توضیح ضروری ہے کہ دراصل یہ مقالہ تین حصوں پر مشتمل تھا جن میں وسطیٰ حصہ اصلاح زبان کے لئے مخصوص تھا لیکن یہ حصہ نئے گوشوں کے پیدا ہونے اور موضوع کی بازیافت و دریافت کی بنا پر ایک مستقل کتاب کے حجم کا ہو گیا۔ اس میں نہ صرف ناسخ نے اصلاحات کا ذکر تھا بلکہ اس پس منظر کا بھی جو اصلاح زبان کے سلسلہ میں عرصہ سے رنگ و بُعد رہا تھا اس لئے سب کی رائے یہ ہوئی کہ اسے تھوڑے نئے مواد کی شمولیت اور معمولی ردو بدل کے بعد اردو میں لسانی و ادبی اصلاحات کے ارتقا کی مسلسل تاریخ بنا دیا جائے چنانچہ ایسا ہی کیا گیا اور اب وہ حصہ اسی عنوان سے شائع ہوگا۔''[۱]

مولانا شبیہ الحسن کا یہ اعلان بس اعلان ہی ہو کر رہ گیا۔ ان کی زندگی میں یہ کتاب

طباعت کی منزل تک نہیں پہنچ سکی۔ آخر کار وہ یہ کتاب وراثت کے طور پر چھوڑ کر دنیا سے رخصت ہو گئے۔ اس اعلان کے بعد وہ تقریباً ۲۴ سال حیات رہے اور اس مدت کا زیادہ حصہ صحت مندی کے ساتھ گزارا پھر بھی ان کو فرصت نہیں ملی کہ وہ کتابی وعدے کو پورا کر دیں۔ ڈاکٹر صاحب کے اعلان کے بعد ادبی حلقوں میں اس کتاب کا انتظار ہوتا رہا۔ وہ محققین جو اس موضوع پر کام کر رہے تھے انہوں نے اور شدت سے اس کتاب کا انتظار کیا لیکن انتظار کی بھی ایک حد ہوتی ہے جب بات حد سے آگے بڑھ گئی تو لوگوں نے مطالبات کئے اور کچھ شکایت بھی کرتے ہوئے نظر آئے۔ منظر اعظمی صاحب بھی اصلاحات کے موضوع پر کام کر رہے تھے۔ جب وہ مایوس ہو گئے تو انہوں نے اپنا کام مکمل کیا۔ ڈاکٹر منظر اعظمی کی یہ کتاب ''اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوششیں'' کے نام سے شائع ہو گئی۔

ڈاکٹر منظر اعظمی لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر شبیہ الحسن نونہروی نے اپنی کتاب ناسخ میں پہلے یہ خوش خبری دی کہ ناسخ کی اصلاح زبان ایک مستقل کتاب کی متقاضی ہے اس لئے اس اسے جلد ہی ایک دوسری کتاب میں مفصل پیش کیا جائے گا۔ مگر اب تک وہ شائع نہ ہو سکی۔''[۲]

منظر اعظمی صاحب مرحوم کی یہ کتاب ۱۹۸۸ میں شائع ہوئی ہے۔ ان کو ڈاکٹر شبیہ الحسن کی کتاب کا کتنا انتظار کرنا پڑا یہ تو بتانا مشکل ہے مگر اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مولانا کے نئی کتاب کے اعلان کو ۱۴ برس سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا تھا۔ اس طویل عرصہ میں بھی یہ کتاب شائع نہ ہو سکی۔ ''تھوڑے سے مواد کی شمولیت اور معمولی ردوبدل'' کی ان کو فرصت نہیں ملی۔ ایسا نہیں ہے کہ ادبی حلقے کی بے چینیوں کا ان کو علم نہ ہو۔ ان کی نظر سے ڈاکٹر منظر اعظمی کی مذکورہ بالا تحریر گزری تھی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ڈاکٹر منظر اعظمی نے اپنی یہ کتاب اتر پردیش اردو اکادمی میں ۱۹۸۸ء میں انعام کے لئے پیش کی تھی۔ پروفیسر شبیہ الحسن اس وقت اکادمی کے رکن تھے۔ انعامی کتابوں کو ان کے پاس بھیجا گیا تھا۔

پروفیسر شبیہ الحسن کے انتقال (۱۹۹۸) کے بعد ان کے ورثہ نے ان کے کتابی اثاثے کے ایک حصے کو شیعہ پی جی کالج لکھنؤ کو بطور عطیہ دیا ہے۔ اسی عطیہ میں ڈاکٹر منظر اعظمی کی یہ کتاب بھی موجود ہے۔ اعظمی صاحب کی اس کتاب پر خود ان کے ہاتھ کا لکھا ہوا تصدیق نامہ بھی چسپاں

ہے۔تصدیق نامہ تین نکات میں لکھا گیا ہے۔

تصدیق نامہ

۱۔ میں تصدیق کرتا ہوں کہ یہ کتاب کسی اور ادارے اکادمی یا انجمن کو کسی انعامی مقابلے میں شرکت کے لئے نہیں بھیجی گئی ہے۔

۲۔ یہ کتاب جولائی ۱۹۸۸ میں چھپی ہے۔

۳۔ یہ کتاب اردو اکادمی لکھنؤ کے انعامی مقابلے میں شرکت کے لئے ہے۔

منظر اعظمی جموں

میں نے تصدیق نامے کو ہو بہو نقل کر دیا ہے۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو اکادمی نے اس کتاب کو شبیہ الحسن صاحب کے پاس رائے کے لئے بھیجا تھا۔اس کتاب پر انہوں نے کیا رائے دی؟ ۱۹۸۸ء میں اس کتاب کو انعام کے لئے منتخب کیا گیا؟ یہ سوال ابھی تحقیق طلب ہیں جن کو انشااللہ آگے دریافت کیا جائے گا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ڈاکٹر شبیہ الحسن صاحب آخر اس کتاب کو اپنی زندگی میں کیوں شائع نہ کر سکے؟

> ''ان کی اہلیہ ثانی محترمہ ڈاکٹر عاقلہ حسن صاحبہ فرماتی ہیں کہ جب بھی ڈاکٹر صاحب سے اس کتاب کے متعلق بات کی تو انہوں نے بات کاٹ دی۔ انہوں نے یہ کتاب اسی حالت میں جیسی یہ اب ہے مجھے دے دی اور کہا کہ اسے ٹھیک کر لینا اور چاہنا تو ترتیب بھی درست کر لینا۔ڈاکٹر صاحب نے یہ کتاب اپنے گھر واقع کٹرہ ابو تراب خان سے لا کر مجھے میرے غریب خانے واقع حسن پوریہ لکھنؤ میں دی''

مجھے یہ کتاب ڈاکٹر عاقلہ کی عنایتوں سے حاصل ہوئی ہے۔ وہ خود ایک لکھی پڑھی خاتون ہیں۔میونسپل گرلس انٹر کالج لکھنؤ جو عرف عام میں کشمیری اسکول کہلاتا ہے اس میں اردو کی لیکچرر تھیں۔وہ سبک دوش ہو چکی ہیں۔اب وہ ڈاکٹر صاحب کے ادبی سرمایہ کو محفوظ کر دینا ہی اپنا مقصد حیات سمجھتی ہیں۔

ڈاکٹر صاحب خود اپنی زندگی میں اس کتاب کو کیوں شائع نہ کرا سکے؟ اس سوال کا جواب ڈاکٹر عاقلہ صاحبہ کے پاس بھی نہیں ہے۔اس سوال کا جواب تلاش کرنے کئے لئے ہمیں اس کتاب کے مواد سے رجوع کرنا ہوگا اور اس کے ساتھ ساتھ ان کے عہد کے ان نظریات کو تلاش

کرنا ہوگا جن کا تعلق براہِ راست اسی موضوع سے ہے۔

ڈاکٹر شبیہ الحسن کی غیر مطبوعہ کتاب کا جائزہ

کتاب کے اندر کے مواد سے رابطہ بتانے سے قبل کتاب کا اوپری اور سرسری جائزہ لے لیا جائے۔ پہلی بات یہ کتاب مکمل حالت میں نہیں ہے۔ یہ ایک نامکمل کتاب ہے جو اپنی تکمیل چاہتی تھی۔ مصنف کا قلم اس کو اکمال سے آراستہ نہیں کر سکا۔ اس کی نامکمل ہونے کی حالت یہ ہے کہ کتاب کا آخری جملہ بھی نامکمل چھوڑ دیا گیا ہے۔ صفحہ ۲۷۸ پر یہ کتاب اچانک ختم ہوجاتی ہے۔ اس صفحہ کے آخری سطر کا آخری فقرہ ہے۔''.ہندی نژاد فارسی گوشعرا...'' اس کے بعد ۲ ورق مزید خالی ہیں، ہوسکتا ہے کہ کتاب کسی اور رجسٹر میں مکمل کی گئی ہو اور یہ رجسٹر مکمل مان کر چھوڑ دیا گیا ہے۔ میرے اس گمان کو ان کی اہلیہ صحیح نہیں سمجھتیں۔ کیوں کہ ان کا ماننا ہے کہ اگر یہ دو رجسٹروں میں ہوتی تو ڈاکٹر صاحب میرے سپرد دونوں رجسٹر کرتے۔ اور یہ مکمل ہوتی تو مجھ سے مکمل کرنے کو نہ کہتے۔

ڈاکٹر عاقلہ حسن کی بات معقول معلوم ہوتی ہے۔ مصنف نے خود اس کتاب کے نامکمل ہونے کی طرف اشارہ اپنی کتاب ''ناسخ'' میں کیا ہے۔ انہوں نے اس کتاب کے تکمیل کے لئے دو باتوں کا ذکر کیا ہے۔

ا۔ تھوڑے مواد کی شمولیت۔ (۲) معمولی ردوبدل۔ ڈاکٹر صاحب کے نزدیک تھوڑا سا مواد اور معمولی سی ردوبدل اس کتاب کے لئے درکار تھی۔ لیکن عمر بھر وہ یہ معمولی کام انجام نہ دے سکے۔ جہاں تک تھوڑے سے مواد کی بات ہے، اس کے بارے میں وثوق سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ''تھوڑے سے مواد'' سے ڈاکٹر صاحب کی مراد کیا تھی۔ لیکن اس غیر مطبوعہ نامکمل کتاب میں تھوڑا مواد موجود ہے۔ کتاب کے سرورق سے قبل ۵ صفحات سادے ہیں۔ ان سادے اوراق میں سے تین پر ان کے ہاتھ کا لکھا ہوا بکھرا بکھرا مواد موجود ہے۔ پہلے ورق پر تحریر ہے:'' والا نہ باغ و باہر میں بھی موجود ہے صفحہ ۲۳۴ مکتبہ جامعہ ۱۹۶۴ مرتبہ رشید حسن خاں۔ پھر اسی تحریر کے آگے قلم کی سیاہی بدلی ہوئی اور اب نیلے کی جگہ لال قلم سے لکھا گیا ہے۔'' ایضاً والا نہ صفحہ ۱۱۷ قلم بدلنے سے محسوس ہوتا ہے یہ ایک ہی وقت میں لکھی ہوئی تحریریں نہیں ہیں۔ بلکہ مختلف اوقات کی معلوم ہوتی ہیں۔ اس کے بعد اسی ورق پر لکھا ہے'' کرکر' باغ و بہار میں متعدد بار استعمال ہوا ہے''۔ اس ورق کے بعد دو ورق سادے ہیں اس کے آگے آمنے سامنے کے دونوں اوراق پر بہت کچھ لکھا ہے۔

اس سب کا ذکر یہاں ممکن نہیں ہے۔ البتہ مقصود یہ ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے تھوڑے مواد کا ذکر کیا تھا اس کو وہ جمع بھی کر رہے تھے۔ یہ احساس ان اوراق سے ضرور ہوتا ہے۔ کتاب کی فہرست پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فہرست بھی مکمل نہیں ہے۔ اس ورق کی صورت کچھ یوں ہے:

فہرست کتاب

صفحہ　مقدمہ، مسائل وموضوع، اٹھارویں صدی کا آغاز اور اردو کی بڑھتی ہوئی گیرائی تخلیقی جبلت کی نا آسودگی، اردو استعمال کرنے والے سماج کی بے زبانی۔ فارسی گو اور اردو گوئی میں کشمکش، تہذیبی بحران سے اردو کی فاتحانہ برآمدگی۔

۸۔　باب اول، دیوان ولی کی تہذیبی دعوت، ولی کے کارنامے، تہذیبی ذریعہ اظہار کے طور پر اردو کے استعمال کی روایت، بانگ ولی کی پذیرائی، بحران کا حل اور نئے بحران کی آمد ضمنی کارنامے انجام دینے والے شعرا کا جائزہ۔

۱۷۔　باب دوم' اصلاح زبان کی عمل میں سرعت، نمودار اساتذہ کی متحدہ کوششیں، شاہ حاتم، مظہر جانِ جان، میر تقی میر، محمد رفیع سودا، قیام الدین قائم اور دوسرے اساتذہ کی کوششوں اور نقطہ نظر کا جائزہ۔

۴۲۔　باب سوم، عبوری عہد کی دہلوی اور لکھنوی زبان اور اصلاحات ومتروکات کا جائزہ۔

۱۰۲۔　باب چہارم، ناسخ کے اہم اصلاحات کی تفصیل وجائزہ، ناسخ کے کلام میں متروکات

باب پنجم' لسانی اصلاحات کے ارتقا میں ناسخ کی منفرد اہمیت، نظریات ونتائج سے بحث۔

باب ششم، مجموعی صورت حال کی بازیافت بحث وتمحیص۔ نتائج

اس فہرست کے بعد اسی صفحہ پر بائیں طرف نیچے لکھا ہوا ہے "یہ فہرست پھر سے بنائی جائے" دائیں طرف نیچے لکھا ہے:

باب پنجم۔ ۱۲۴۔

باب ششم ۲۱۴۔

باب ہفتم ۲۴۸۔

فہرست باب ششم پر ہی مکمل ہو جاتی ہے۔ لیکن فہرست کے بعد کی تحریر جو پنسل سے لکھی

گئی ہے جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے اس میں باب ہفتم ہے اور وہ صفحہ ۲۴۸ سے شروع ہوتا ہے۔اس کے علاوہ فہرست بناتے وقت مصنف باب کی اعدادی ترتیب بھول گئے تھے جس کو انہوں نے بعد میں کاٹ کر لال قلم سے درست کیا ہے۔فہرست کے باب کی ترتیب اس طرح ہوگئی تھی: باب اول' باب سیوم' باب چہارم، باب ششم، باب ہفتم باب دوم کا ذکر ہی نہیں تھا۔اس غلطی کو بعد میں درست کیا گیا ہے۔''یہ فہرست پھر سے بنائی جائے'' یہ ایک حکمیہ جملہ ہے۔اس سے کون مراد ہے؟اس سوال ک جواب اہلیہ ثانی کے اس بیان سے مل جاتا ہے کہ''ایسی حالت میں جیسی یہ اب ہے مجھے دے دی اور کہا کہ اسے ٹھیک کر لینا اور چاہنا تو ترتیب بھی درست کر لینا''۔(ڈاکٹر عاقلہ حسن کا بیان)۔

اس کتاب کے بارے میں ایک بات اور عرض کروں کہ یہ کتاب کاربن کاپی ہے۔اسکی اصل کہاں ہے؟ ہے بھی یا برباد ہوگئی؟اس کا علم فی الحال نہ تو مجھ کو ہے اور نہ ڈاکٹر عاقلہ کو۔البتہ یہ جستجو اور تلاش کا موضوع ضرور ہے۔اس کاربن کاپی کا پہلا ورق کاربن نہیں ہے بلکہ وہ اصل ہے اور ہاتھ سے لکھا ہوا ہے۔پہلا ورق دستی اور کتاب کا سرورق اور فہرست بھی ہاتھ سے لکھی گئی ہے۔مقدمہ کا پہلا ورق جو دستی ہے اس پر صفحہ نمبر تین درج ہے اور صفحہ۴ سے پوری کتاب کاربن کاپی ہے۔کتابی شکل میں آنے کے بعد ہی سے ی کاربن کاپی مصنف کے زیر نظر رہی۔جگہ جگہ پر لال قلم سے اس میں کاٹ چھانٹ ےنشانات موجود ہے۔

اس کتاب کے اوراق کے نمبروں پر نظر پڑتی ہے تو صفحہ نمبر کاٹ کر نیا صفحہ نمبر لکھا گیا ہے۔صفحہ چار جو اس کتاب کا صفحہ نمبر۴ ہے کاٹ کر تحریر کیا گیا ہے۔کاٹنے سے قبل اس پر صفحہ نمبر ۱۷۸ درج تھا۔یہی حال آگے کے صفحات کا ہے۔اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کتاب ڈاکٹر صاحب کی کتاب''ناسخ'' کا حصہ ہے۔جس کا ذکر خود مصنف نے مقدمہ میں کیا ہے۔ناسخ کے اس حصہ کو جو صفحہ ۱۷۸ سے شروع ہوتا ہے جدا کیا گیا ہے۔جدا کرنے کے بعد اس کاربن کاپی کو نئی کتاب بنانے کے لئے کٹے ہوئے اوراق پر کتاب کا نیا عنوان''اردو میں لسانی اصلاحات۔ وَلی سے ناسِخ تک''رکھا گیا ہے جس کو خود مصنف نے اپنے قلم سے لکھا ہے۔اس کتاب کی فہرست بھی دستی ہے۔اس کتاب کا صفحہ نمبر تین کے کاربن کاپی پر ہاتھ سے لکھ کر صفحہ ۱۷۸ سے تسلسل قائم کیا گیا ہے۔جو اس کتاب کا صفحہ نمبر۴ ہے۔اس طرح ان سوالوں کا جواب موصول ہوتا ہے کہ یہ کاربن کاپی کی اصل کہاں ہے؟ اس جواب اب یہ بتایا جا سکتا ہے۔کہ یہ کاربن کاپی اصل کتاب

''ناسخ'' کا حصہ ہے۔اس کے علاوہ کوئی اصلی نسخہ نہیں ہے۔اس معلومات کے بعد ناسخ کے قلمی نسخے سے اس کتاب کے متن کو ملانا ضروری ہو جاتا ہے۔اس متنی تقابل سے یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ صفحہ ۱۷۸ کے آگے کے صفحات کہاں ہیں اور اس میں کیا مواد ہے۔اور ان میں تسلسل برقرار ہے کہ نہیں۔

اب اس سوال کی طرف بڑھنا چاہئے کہ آخر اس کتاب کو ڈاکٹر صاحب اپنی زندگی میں مکمل کیوں نہیں کر سکے؟ اس سوال کا جواب متن کے اندر اتر کر جائزہ لینے سے موصول ہو سکتا ہے۔ڈاکٹر شبیہ الحسن کا یہ تحقیقی کارنامہ ناسخ، جس پر ان کو لکھنؤ یونی ورسٹی نے پی ایچ ڈی کی سند تفویض کی ہے۔یہ ۱۹۷۴ میں ایوارڈ ہوئی ہے۔ان کا تحقیقی مقالہ ان کی زندگی میں دو بار شائع ہوا۔دوسری بار ۱۹۷۵ میں اردو پبلشر لکھنؤ نے اسے شائع کیا دونوں مرتبہ اس کتاب کا پرنٹر یونائیٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ رہا۔ یہ کتاب جب پایۂ تکمیل کو پہنچی تو اس وقت تک رشید حسن خاں کا انتخاب ناسخ شائع ہو چکا تھا۔یہ انتخاب ۱۹۷۲ء میں شائع ہوا۔''انتخابِ ناسخ'' کے طویل مقدمے میں رشید حسن خاں نے اصلاح زبان کا تاج ناسخ کے سر سے اُتار دیا اور اس کو مدلل طور پر ناسخ کے شاگرد رشید سید علی اوسط رشک کے سر رکھ دیا۔جب کہ ڈاکٹر صاحب کی کتاب اصلاح زبان کا بانی اور تاجدار ناسخ ہی کو تسلیم کرتی ہے۔

رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

> ''تاریخ کی ایسی کوئی تحریر اب تک سامنے نہیں آئی ہے جس سے یہ معلوم ہو کہ انہوں نے قواعدِ شاعری کے سلسلے میں کیا نئی پابندیاں کیں یا متروکات میں اضافے کیے۔[۳]

ناسخ نے قواعد سازی کی اصلاحات و متروکات کا با قاعدہ اہتمام کیا اس کا ثبوت عہد ناسخ اور ناسخ کے بعد کے کسی تذکرہ میں ذکر نہیں ملتا۔خود ناسخ کے شاگرد بحر کی بحر البیان میں بھی ناسخ کی اس مفروضہ اصلاحات کا کوئی ذکر نہیں ہے۔محمد حسین آزاد نے بھی ناسخ کے حال میں اس خصوصیت کا ذکر نہیں کیا ہے۔ناسخ کو اصلاحات و متروکات سے جوڑنے کا کام کلب حسین نادر نے کیا۔نادر کی کتاب تخلیص معلیٰ سے یہ غلط فہمی عام ہوئی ہے۔

> ''ہمارے استاد صافی نہادَ...نقاد مضامین نو و کہن... بانی طرز جدید واضح قواعد جدید... جناب شیخ امام بخش متخلص بناسخ علیہ الرحمہ نے

اپنے عہد فصاحت ... میں ان سب لغویات وحشویات کو دور کر کے ایسی
صحت محاورات اور صفائی بندش اور شگفتگی زبان اور روز مرہ کو پیدا کی کہ
سخنوران بلند پایہ نے پسند کیا۔'' [۴]

صفیر بلگرامی نے اپنے استاد ناسخ کے باب میں جلوۂ خضر میں ایسے متروکات کی طویل فہرست دی ہے جس کا سہرا ناسخ کے سر ہے۔ ڈاکٹر شبیہ الحسن نے ناسخ کے متروکات کے ذکر میں جلوہ خضر ہی کو دہرایا ہے۔

رشید حسن خاں کہتے ہیں:

''جن اصلاحوں کو نادر نے فرمودات ناسخ یا مختارات ناسخ فرض
کیا ہے وہ دراصل اشک کی آخری زمانے کے مختارات ہیں یہی
زمانہ نادر کی اس کتاب کی تالیف کا ہے۔'' [۵]

رشید حسن خاں نئی نئی پابندیوں اور متروکات وغیرہ کے دور کو ناسخ یا رشک کے عہد سے تسلیم نہیں کرتے ہیں۔ وہ اس کو دربار رام پور اور امیر وجلال کے عہد سے منسلک کرتے ہیں:

''میرا کہنا بھی یہی ہے کہ متروکات اور قواعد شاعری کی نئی نئی پابندیوں کا
اصل زمانہ وہ ہے جب امیر وجلال وغیرہ کی معرکہ آرائیوں کا دور تھا۔
خاص طور سے وہ زمانہ جب دربار رام پور میں کئی معروف اساتذہ جمع ہو
گئے تھے اور دہلی اور لکھنؤ کی ادبی چمک ایک بار پھر چمک اٹھی تھی۔'' [۶]

رشید حسن خاں کے خیالات کے بعد اصلاح زبان پر نئے نئے زاویوں سے غور ہونے لگا۔ انتخاب ناسخ تو ۱۹۷۲ میں شائع ہو کر منظر عام پر آیا۔ اس کے مقدمے نے اصلاح زبان اور ناسخ کے کارناموں کے متعلق اہل نظر کو نئے سرے سے غور کرنے پر مجبور کر دیا۔ ۲۴ سال بعد ۲۷ جولائی ۱۹۹۶ء کو غالب اکیڈمی دہلی میں شمس الرحمن فاروقی نے ''اردو غزل کے اہم موڑ'' کے عنوان سے خطبہ پڑھا جو بعد میں اسی نام سے شائع بھی ہوا ہے۔ اس وقت میرے سامنے اس کا تیسرا ایڈیشن ہے۔ اس ایڈیشن کے صفحہ ۳۲ پر اصلاح زبان اور ناسخ پر کچھ باتیں ملتی ہیں۔ فاروقی صاحب تو اصلاح زبان کی تحریک ہی کو نہیں تسلیم کرتے۔ وہ فرماتے ہیں:

'''اصلاح زبان' جو میرے خیال میں لغو اور لا طائل شے اور آج کے نام
نہاد ''استادوں'' کے نزدیک بڑی زوردار چیز ہے۔ اس کا بھی سہرا ناسخ

کے سر سے اتار لیا گیا۔ رشید حسن خاں نے دکھایا ہے کہ جو 'اصلاحیں' اور زبان کی جو 'ترقی' اور 'صفائی زبان' کے جو اصول ناسخ سے منسوب کیے جاتے ہیں ان کے بارے میں نہ ناسخ کا قول ہمارے پاس ہے اور نہ ان کا عمل اس کی گواہی دیتا ہے''۔ ۷

شمس الرحمٰن یہیں پر رکے نہیں بلکہ آگے بڑھ کر انہوں نے یہ بھی کہہ دیا کہ اصلاح زبان کا تصور محمد حسین آزاد کی آب حیات سے پہلے نظر نہیں آتا۔

''یہ بات میرے نزدیک اہم نہیں کہ ناسخ نے 'زبان کی اصلاح کی یا نہیں' اغلب ہے کہ نہیں کی۔ مجھے اس بات میں بھی شک ہے کہ 'اصلاح زبا'' کا کوئی تصور 'آب حیات' کی اشاعت سے پہلے ہمارے یہاں رائج تھا''۔ ۸

پروفیسر شبیہ الحسن کے نظریات رشید حسن خاں کے نظریات ڈاکٹر صاحب کے تحقیقی مقالے سے قبل منظر عام پر آچکے تھے لیکن ڈاکٹر صاحب کی نظر ان پر نہیں پڑی۔ پی ایچ ڈی کے مقالے کی کتابیات میں انتخاب ناسخ کا نام شامل نہیں ہے۔ ظاہر ہے شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات اس زمانے میں آئے جب ان کی زندگی علالت کے دور سے گزر رہی تھی۔ رشید حسن خاں اردو کے ایک مستند محقق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شمس الرحمٰن اپنے عہد کے نادر روزگار محقق اور ناقد ہیں۔ ان کی شہرت ادب میں محقق کی کم اور ناقد کی زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ پروفیسر حنیف نقوی نے بھی رشید حسن کے خیال سے اتفاق کیا ہے۔ (تحقیق و تدوین مرتبہ پروفیسر ابن کنول صفحہ ۱۶۔۱۵) ان معتبر اشخاص کی رائے کے بعد پروفیسر شبیہ الحسن کو اپنی تحقیق کو اور نتائج پر نظر ثانی کرنا ضروری ہو گیا تھا۔ یہ کام آسان نہیں تھا۔ یہ کتاب کا دوبارہ لکھنے کے مترادف تھا۔ حالانکہ اپنی کتاب ناسخ میں وہ اعلان کر چکے تھے کہ کتاب تقریباً تیار ہے۔ تھوڑے سے مواد اور معمولی ترمیم کی ضرورت ہے۔ اصلاح زبان کے متعلق تحقیق کا منظر نامہ بدل جانے کے بعد شبیہ الحسن جیسے جید عالم کے لئے یہ ممکن نہ تھا کہ کتاب کو ہو بہ ہو اور سابقہ نظریات و نتائج کے ساتھ شائع کر دیں۔ لہٰذا یہ کتاب جیسی تھی ویسی ہی رہی۔ اور وہ اسے ادبی وراثت کی شکل میں چھوڑ کر دنیا سے رخصت ہو گئے وہ یہ چاہتے تھے کہ یہ کتاب شائع ہو لیکن یہ خواہش وہ اپنی زندگی میں پوری نہیں کر سکے۔ اس کتاب کی فکر بھی ان کو بہت تھی۔ ڈاکٹر عاقلہ حسن بتاتی ہیں کہ ۲۵ نومبر ۱۹۹۵ کو ان سے ان کا عقد ہوا اور

۲۶ نومبر کو انہوں نے یہ کتاب مجھے سونپ دی۔

ڈاکٹر شبیہ الحسن ناسخ کو ایک نابغہ روزگار شخصیت تسلیم کرتے ہیں یہ بات حق بہ جانب ہے۔ وہ ان کو اور ان کی صلاحیتوں کو وقت کی ضرورت سمجھتے ہیں۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ ناسخ کا عہد ایک ایسا تاریخی موڑ ہے جس میں اصلاح زبان کا کام ہونا ایک فطری بات تھی۔ اس کام کے لئے جس طرح کی شخصیت تاریخ کو درکار تھی وہ ناسخ کی شکل میں اسے مل گئی۔ وہ تحریر کرتے ہیں :

> ''ناسخ کی اصلاحی تحریک انفرادی اختراع نہیں تھی بلکہ ایک ایسے سماجی رجحان کی نمائندہ تھی کہ جس کی تکمیل اگر ناسخ نہ کرتے تو ان کی جگہ پر کوئی اور شاعر نمودار ہوتا' انہوں نے جو کچھ کیا وہ تاریخ کا ایک ناگزیر تقاضہ تھا۔'' ۹

نتیجے کے طور پر اس سوال کا جواب جو ابتدأ میں اٹھایا گیا تھا:

یہ کتاب پروفیسر شبیہ الحسن اپنی زندگی میں شائع کیوں نہیں کر سکے؟ اب موصول ہو جاتا ہے۔ وہ یہ کہ اصلاح زبان کے متعلق نئی تحقیق کے سامنے آنے کے بعد موجودہ متن کو اسی شکل میں شائع نہیں کیا جا سکتا تھا۔ یہ کتاب ایک بار پھر سے معرض تحریر میں آنا چاہئے تھی اور وہ بھی نئے انکشافات کی روشنی میں۔ یہ اب معمولی نہیں رہ گیا تھا' جیسا کہ پروفیسر صاحب ابتدا میں سمجھتے تھے۔ رشید حسن خاں کے ''انتخاب ناسخ'' کی اشاعت کے بعد اصلاح زبان کے متعلق ناسخ کی کارکردگی کے متعلق نظریہ یکسر بدل گیا۔

○

حواشی:

۱۔ ناسخ تقدیر و تجزیہ، ڈاکٹر شبیہ الحسن نونہروی صفحہ ۷

۲۔ اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوششیں صفحہ ۲۷

۳۔ انتخاب ناسخ صفحہ ۷۷

۴۔ تلخیص معلیٰ، ص ۲۶

۵۔ انتخاب ناسخ صفحہ ۷۹

۶۔ انتخاب ناسخ صفحہ ۷۹

۷۔ اردو غزل کے اہم موڑ۔ صفحہ ۳۲

۸۔ایضاً صفحہ۳۲

۹۔پروفیسر شبیہ الحسن کی غیر مطبوعہ کتاب صفحہ ۱۷۶

☆۔ڈاکٹر عاقلہ حسن جن کے بیانات جو ذاتی ملاقاتوں کے دوران موصول ہوئے اور تحریر کے بعد ان کو دکھا کر تصدیق بھی کرالی۔

محضر رضا

ہماری مشترکہ تہذیب اور غالب

دنیا کی کوئی زبان یہ دعویٰ نہیں کرسکتی کہ اس نے تشکیل وترقی کی منازل بغیر کسی دوسری زبان کی معاونت کے طے کیے ہیں۔ اردو بھی اس کلیے سے باہر نہیں ہے اس کی تعمیر وترقی میں مختلف زبانوں، بولیوں اور تہذیبوں نے حصہ لیا ہے جن میں جدید ہند آریائی زبانیں، دراوڑی زبانیں، عربی و فارسی اور انگریزی کے اثرات سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ مقامی اور بیرونی قوموں کے باہم اشتراک واختلاط نے اس کے ذخیرۂ الفاظ کو ثروت منداور پیرایۂ بیان کو دل آویز بنایا۔ اردو کی لسانی انفرادیت بذات خود ایک موضوع ہے لیکن اس کے دوسرے مظاہر میں بھی دوسری زبان وتہذیب کے صحت مند عناصر نے اس زبان کو اتنا ہمہ گیر بنادیا کہ ہر قسم کے افکار و خیالات اس کے دامن میں آسانی سے سماسکیں۔ اردو کی ثروت مندی کا راز ہی یہ ہے کہ ہر قوم و مسلک اور طبقے نے اسے وسیلۂ اظہار بنایا۔ اردو کو بجا طور پر قومی یکجہتی اور سالمیت کی زندہ مثال کہا جاسکتا ہے۔ جو ایک آن واحد میں رونما نہیں ہوئی اور نہ ہی کسی سیاسی منشور کے تحت اس نے یہ مزاج اختیار کیا ہے۔ بلکہ یہ اس اتحاد پسندانہ ماحول کا نتیجہ ہے جو عہد وسطیٰ میں طرز زندگی کی شکل اختیار کر چکا تھا۔ اس طرز زندگی کی تعمیر میں عارف، شاعر، حکما، مصور، مغنی اور دانشوروں نے اپنی اپنی ذہنی فنی صلاحیتوں کو صرف کیا تھا۔ یہ کسی خاص خطے میں پنپنے والا عمل نہیں تھا بلکہ جہاں جہاں

اتحاد و یگانگت اور خیر سگالی کی فضا قائم ہوتی گئی اردو کے لیے راہ ہموار ہوتی گئی۔ لہٰذا بجا طور پر دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ اردو کو آج جو ہمہ گیری و ہر دل عزیزی حاصل ہے وہ سر تا سر مشترکہ تہذیب اور مشترکہ روایات کی بدولت ہے۔ بد قسمتی سے دور حاضر جو ٹکنالوجی اور وسائل کی بہتات کا زمانہ کہا جاتا ہے ہم قومی یکجہتی کی ویسی مثال بھی قائم نہ کر سکے جو ہمیں ۱۸ ویں اور ۱۹ ویں صدی میں نظر آتی ہے جب ہم زبردست سیاسی انحطاط سے گزر رہے تھے۔ اس صدی کی تاریخ نے ہماری تہذیب کے زمیں بوس ہوتے مناروں کی روداد تو محفوظ کی لیکن فرقہ وارانہ فساد کی ایک بھی داستان خونچکاں پیش کرنے سے قاصر ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہزاروں برس کی قومی یکجہتی اور مشترکہ کاوشوں سے ہم نے جس گنگا جمنی تہذیب کی فلک بوس عمارت تعمیر کی تھی اس کو مفاد پرستی کی معمولی ضربیں متزلزل نہیں کر سکتی تھیں۔ یہ شرف اردو کو ہی حاصل ہے کہ سنسکرت ادب کی تقریباً ہر اہم کتاب اردو میں بہ شکل ترجمہ موجود ہے۔ اردو میں سب سے زیادہ بینیہ مرثیے کہنے والا شاعر چھنو لال دلگیر ہے۔ اور محسن کاکوروی جب نعتیہ قصیدہ نظم کرتے ہیں تو تشبیب میں قومی یگانگت اور ہندستان کی مشترکہ تہذیب کی وہی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے جس کی تعمیر میں صوفیا، شعرا اور دانشوروں کی مساعی شامل ہے۔

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
دیکھیے ہوگا سری کرشن کا کیونکر درشن
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بیکل
راکھیاں لے لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل
گھر میں اشنان کریں سرو قدان گوکل
جاکے جمنا پہ نہانا بھی ہے اک طول عمل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل

مشترکہ تہذیب، سالمیت اور یکجہتی جس سے ہندستانی معاشرہ تشکیل پذیر ہوا ہے ہر عہد میں ترقی اور علمی فتوحات کا باعث رہا لیکن معاشرے کو ایک رنگ میں رنگنے کا رجحان بھی ہر دور میں

دبتا ابھرتا رہا ہے۔ ہندستان میں زبان وتہذیب کی کثرت کسی بھی ملک کے مقابلے زیادہ ہے۔ مشہور کہاوت ہے ''کوس کوس پر بدلے پانی اور چار کوس پر وانی'' ہر شخص کے لیے اپنی زبان و تہذیب محترم ہے۔ غالب نہ صرف اس حقیقت سے واقف تھے بلکہ وہ یہ بھی جانتے تھے گلوں کا اختلاف رنگ وبو ہی رعنائی چمن کا سبب ہے۔

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

غالب کی شاعری میں تہذیب وثقافت کی جلوہ نمائی ان کا امتیازی وصف نہیں تہذیبی مظاہر ان کے کلام میں بھی اسی طرح موجود ہیں جس طرح دوسرے شعرا کے یہاں۔ غالب کی انفرادیت ان کے نقطۂ نظر اور اخذ نتائج میں ظاہر ہوتی ہے۔ غالب فلسفی نہیں اور نہ ہی انھوں نے کوئی نیا فلسفیانہ نقطۂ نظر پیش کیا لیکن ان کی شاعری تصوف عرفان اور فلسفے کے دقیق مسائل پر نئے زاویوں سے غور وخوض کی دعوت ضرور دیتی ہے۔ وحدت الوجود وحدت الشہو د سے لے کر ویدانت فلسفے کے مسائل ان کی شاعری میں در آئے ہیں۔ انھوں نے قدیم ہندو فلسفے کا براہ راست مطالعہ کیا ہو اس کے ثبوت تو نہیں ملتے تاہم ویدانت کے وہ مسائل جو اجتماعی لاشعور کا حصہ ہیں ان سے بے خبر رہنا بھی ان کے لیے ممکن نہیں تھا۔ اس کے علاوہ پیروی بیدل قدیم ہندو فلسفے تک ان کی رسائی کا وسیلہ تھا۔

مجھے راہ سخن میں خوف گمراہی نہیں غالب
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

ہندستان کی کئی سو برس کی فارسی شاعری میں بیدل ہر اعتبار سے محیر العقول شخصیت تھے۔ ان کے نابغۂ روزگار اور عبقری شخصیت ہونے میں شبہہ نہیں ان کی ذات سے کئی خرق عادات واقعات منسوب ہیں۔ مثلاً کئی سیر بھاری عصا جس کا نام انھوں نے 'انولاسی' یعنی باریک شاخ رکھا تھا، اپنے ساتھ رکھتے تھے اور بلا تکلف اس سے اپنی پیٹھ کھجا لیا کرتے تھے۔ اپنے مرشدوں سے پر اسرار حالات میں ملاقات کرتے تھے۔ ان کی پر گوئی کا یہ عالم تھا کہ صرف غزلیہ اشعار کی تعداد ساٹھ ہزار سے متجاوز ہے۔ اڑیسہ کے ایک درویش سے بھی ان کی ملاقات کا پتہ ملتا ہے جن کو انھوں نے قطب الاقطاب کا خطاب دیا تھا۔ ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ مقامی روایات اور ویدانت اور ہندوؤں کے مذہبی صحیفوں کے بارے میں معلومات رکھتے تھے۔ پروفیسر گوپی چند

نارنگ نے اپنی کتاب 'غالب، معنی آفرینی جدلیاتی وضع، شونیتا، اور شعریات' میں ڈاکٹر واگیش شکل کے حوالے سے لکھا ہے کہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' کے بعض حصوں اور سنسکرت صحیفہ 'یوگ وششٹھ' کی بعض حکایتوں میں گہری مطابقت ومماثلت ہے۔ واگیش شکل کا خیال ہے کہ سنسکرت 'یوگ وششٹھ' جو علم ودانش اور روحانی مسائل پر ہندوؤں کی نہایت مشہور ومقبول کتاب ہے، اس تک بیدل کی رسائی دو میں سے کسی ایک فارسی ترجمے کے ذریعے ہوئی ہوگی۔ جس میں سے ایک فارسی ترجمہ اکبر کے زمانے کا تھا اور دوسرا داراشکوہ نے کرایا تھا۔ اور اس کتاب کی اہمیت کا علم ہندو جوگیوں اور سادھوؤں سے ہوا ہوگا جن کے ساتھ زندگی بھر ان کا اٹھنا بیٹھنا رہا تھا۔ یہی صحبت قدیم ہندو فلسفے سے ان کی واقفیت کا سبب بنی اور پیروی بیدل کے وسیلے سے شعوری یا غیر شعوری طور پر غالب کے افکار وخیالات کا حصہ بنے۔ ہندو مذہب اور ایران کے قدیمی عقائد میں آفتاب کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ایک اندازے کے مطابق خدائے حقیقی کے بعد سب سے زیادہ آفتاب کی پرستش کی گئی ہے۔ اقبال نے بھی 'آفتاب' کے عنوان سے گایتری منتر کا ترجمہ کیا ہے۔

اے آفتاب روح و روانِ جہاں ہے تو
شیرازہ بندِ کون و مکاں ہے تو
باعث ہے تو وجود و عدم کی نمود کا
ہے سبزہ تیرے دم سے چمن ہست و بود کا
قائم یہ عنصروں کا تماشا تجھی سے ہے
ہر شے میں زندگی کا تقاضا تجھی سے ہے

آفتاب جلال وجمال کا پیکر ہے۔ آگ اور پانی دونوں اسی کے غیض وکرم کا پرتو ہیں۔ شاعری میں روح خدا اور محبوب کے جلوؤں کو اسی کے نور سے روشن کیا گیا ہے۔ تمدنی زندگی کی ابتدا سے پہلے جب انسان جنگلوں کا باسی تھا سورج کے غروب ہوتے ہی اپنی محافظت کے لیے معذور اور درندوں کا نوالا بننے کے لیے مجبور ہو جاتا تھا، لہٰذا آفتاب نے محافظ وسرپرست کی شبیہہ اختیار کر لی اور دیوتاؤں کی صف میں آکر سزاوار عبادت ٹھہرا۔ رگ وید اور اوستا دونوں میں آفتاب کو معبود حقیقی کی نگاہوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔ غالب ایران قدیم سے واقفیت کے سلسلے میں کسی ہندستانی کو اپنا ہمسر نہیں مانتے تھے، لہٰذا ان کا لاشعور دونوں عقائد سے بے تعلق نہیں رہ سکتا تھا۔ ان کے شعری متن میں دونوں فلسفوں کا سیاق موجود ہے۔

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

شبنم خورشید کی وجہ سے ہی پیدا ہوتی ہے اور خورشید کی تمازت ہی اس کی فنا کا سبب بنتی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے خدا ہی حیات دیتا ہے اور موت بھی اسی کے حکم کا نتیجہ ہے۔ لیکن غالب نے اپنی فنا کو عنایت سے تعبیر کیا ہے یہ تصوف اور بھکتی کا وہی فلسفہ ہے جس میں فنا کو بقا کا ذریعہ بتایا گیا ہے۔

نزاکت حسین

غالب کا تصور انسان دوستی: ایک مطالعہ

جہاں تک غالب کی انسان دوستی کا سوال ہے، وہ اس ضمن میں اپنے پیش رو اور معاصر شعرا میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی انسان دوستی شائستگی کا تقاضا کرتی ہے۔ وہ وفاداری کے پیکر تھے۔ دوست داری اور وضع داری ان کی طینت میں شامل تھی۔ معاشرتی زندگی میں ان کی مثال ایک نہایت ہی فیاض اور صلح کل کی سی تھی۔ اپنے خاندان اور اہل وعیال کی اعانت اور رکھ رکھاؤ میں غالب اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے۔ وہ اپنی استعداد کے مطابق غریب پرور بھی تھے۔ فرقہ واریت کے غالب سرے سے مخالف تھے۔ یہ بات انسان دوست نظریات میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے تنگ دستی کے عالم میں بھی سخاوت اور فیاضی کے دامن کو اپنی ذات سے وابستہ رکھا ہے۔ اس حوالے سے غالب کی انسان دوستی دیدنی تھی۔ تہذیب کے معاملے میں بلند ترین معیار ان کے پیش نظر تھا۔ چنانچہ غالب کی انسان دوستی کے بارے میں ڈاکٹر عبدالمغنی لکھتے ہیں:

> ''غالب کی انسان دوستی شائستگی، وفاداری، دوست داری، وضع داری، کنبہ پروری، دریا دلی، ایک حد تک صلح کل اور بعض حالات میں غریبوں کی امداد سے زیادہ کوئی معنی نہیں رکھتی، بلاشبہ اس معنی میں فرقہ وارانہ عدم امتیاز اور سب کے ساتھ حسنِ سلوک بھی شامل ہے۔ تنگ دستی کے باوجود فیاضی اور مصائب کے درمیان زندہ دلی بھی اس انسان دوستی کے مضمرات

ہیں۔ دراصل غالب بہت ہی وسیع معنوں میں ایک مہذب انسان تھے۔''[1]

غالب کا مسلکِ انسان دوستی انسان کی ارفعیت کا متقاضی ہے۔ وہ انسان کو اس کائنات کا مرکزی نکتہ اور بنیاد تصور کرتے ہیں۔ انسان کے اندر پائی جانے والی ہما ہمی اور گہما گہمی کے قائل ہیں۔ چوں کہ وہ اس بات سے اچھی طرح باخبر ہیں کہ انسان ہی رونق کائنات ہے؛ لہٰذا وہ انسانیت اور آدمیت کے پرچار میں بجا طور پر کمر بستہ ہیں۔ وہ تو کائنات میں انسان کی مرکزیت تک کے قائل ہیں۔ ڈاکٹر تحسین فراقی اس حوالے سے انسان کی مرکزیت کے باب میں لکھتے ہیں:

> ''غالب کے نزدیک شورِ ہستی کو غور سے سنا جائے تو یہی شہادت ملے گی کہ اس ساری ہما ہمی اور گہما گہمی کے پسِ پشت اسی قیامت کا ہاتھ ہے، جسے انسان کا نام دیا گیا ہے۔''[2]

غالب اصل میں اقبال کی طرح انسان کے اندر پائی جانے والی پوشیدہ صلاحیتوں کا ادراک رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ انسان کو کائنات کی سب سے متحرک شے قرار دیتے ہیں۔ ان کی نزدیک یہ مخلوق اپنے اندر جذبات واحساسات کے علاوہ عمل اور نطق کی طاقت کی بھی غماضی کرتی ہے۔ لہٰذا ان کے نزدیک درست معنوں میں انسان ہی کو کائنات کی مرکزیت حاصل ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو تسخیرِ کائنات کے جذبات نواز رکھے ہیں۔ چنانچہ محمد موسیٰ خان کلیم غالب کی انسان دوستی اور تصورِ انسان کے بارے میں تحریر کرتے ہیں:

> ''غالب کے نزدیک انسان کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بذاتِ خود ایک محشرِ خیال ہے۔ خلوت ہو یا جلوت، اس کی ہستی ایک کائنات بردوش ہستی ہے۔ جو کچھ بھی نگہ آشنا کو کائناتِ کبیر میں نظر آتا ہے، اس سے کچھ زیادہ ہی کائناتِ صغیر میں دکھائی دے گا۔''[3]

غالب نے بڑے مؤثر پیرایے میں اپنی شاعری میں انسان، خدا اور کائنات کے مسائل کو بیان کیا ہے۔ اس تناظر میں وہ ایسے ایسے نکات بیان کر چکے ہیں کہ دوسرے کسی شاعر کے بس کی بات نہیں۔ لہٰذا وہ انسان کی اولیت اور مرکزیت کے حوالے سے بے باک اور جرات مندانہ انداز اختیار کرتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار کر جاتے ہیں۔ اس حقیقت کے اظہار کے درپردہ کبھی کبھار ان کی اپنی شخصیت کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ چنانچہ انسان، خدا اور کائنات کے

مسائل غالب کے ہاں جس سنجیدگی سے بیان کیے گئے ہیں، ان سے پہلے اردو شاعری میں ایسی مثالیں شاذ ہی مل سکتی ہیں۔ وہ اس میدان میں اردو شعرا کے سرخیل ثابت ہوئے ہیں۔ اس کی وجہ غالب کا فلسفیانہ مزاج بھی ہے، جو ان کو قدرت نے ودیعت کر رکھا تھا اور ان سے قبل اردو شعرا اس خداداد صلاحیت سے تہی دست تھے۔ ڈاکٹر تحسین فراقی نے غالب کے تصورِ انسان، تصورِ خدا اور تصورِ کائنات کے بارے میں لکھا ہے:

''غالب کا تصورِ انسان ان کے تصورِ خدا اور تصورِ کائنات سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتا۔ وہ انسان اور اس کی تخلیق کے بارے میں سوچتے ہیں، تو اس کے خالق اور اس کی پیدا کردہ کائنات کی طرف بھی نگاہ دوڑاتے ہیں۔ وہ اپنے اردو اور فارسی کلام میں جہاں واحد متکلم کے لہجے میں گفتگو کرتے ہیں وہاں گویا وہ اپنی ذات کے حوالے سے انسان کے بارے میں اور کائنات کے ضمن میں کلیہ سازی کرتے ہیں۔''۴

غالب انسان کی ذات سے والہانہ لگاؤ اور جذباتی وابستگی رکھتے ہیں۔ انسان سے محبت والفت رکھنے والا شخص ہی حقیقی معنوں میں انسان دوست جذبات کا سزاوار ہوتا ہے۔ غالب کے نزدیک انسان، خدا اور کائنات اپنے اپنے دائرۂ کار میں ایک دوسرے کے لازم وملزوم اور معاون ومددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خدائے واحد نے انسان کی تخلیق سے قبل ہی اس کی آسائش واستفادے کے لیے کائنات کو سجا کر الوانِ نعمت کا لامتناہی سلسلہ قائم کر رکھا ہے۔ وہ تو اس کیفیت کو انسانیت نوازی کی کامل دلیل قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ غالب جب اپنے عہد کے انسان کو ذلت اور تباہی کے گڑھے میں ڈوبتا دیکھتے ہیں تو ان کا دلِ دردمند خون آشام ہوتا ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے غالب کے یہاں انسان کے مقام کے بارے میں یوں لکھا ہے:

''غالب کے یہاں انسان کا مقام بہت بلند ہے، وہ اس کی ذلت وخواری دیکھ کر دل ہی دل میں کڑھتے ہیں۔'' ۵

غالب کی انسان دوستی اور انسانیت نوازی کا یہ عالم تھا کہ بقول ممتاز حسین:

''وہ (غالب) انسان اور انسان کے درمیان ہر قسم کی تقسیم کا مخالف تھا۔''۶

گفتۂ غالب عظمتِ انسانی اور انسان دوستی کی عمدہ مثال ہے۔ غالب کے ہاں انسانیت پروری کے ایسے نشتر اشعار ملتے ہیں کہ حیرتِ انسانی کا باعث ہیں۔ وہ ایسے تخیلی پیکر تراشتے ہیں کہ قاری از

خود دنگ رہ جاتا ہے۔ یہی خاصۂ غالب ہے۔ یہ کہنا مبنی بر شواہد ہے کہ غالب نے زندگی اورانسانیت کی معنویت کو یکجا کر کے بھی نئے اور انوکھے انداز میں پیش کیا ہے۔ایسے اشعار معراجِ انسانیت کے باب میں معنویت کی تہہ داری رکھتے ہیں۔ممتاز حسین تو غالب کو پوری انسانیت کا شاعر قرار دیتے ہیں۔آخر کچھ تو کلام غالب میں پوشیدہ ہے، جو انھیں یہ کہنے پر مجبور کرتا ہے:

> ''جب کبھی بھی زندگی کی معنویت اور آدمی کی تعریف زیرِ بحث ہوگی، تو غالب کا سامنے ابھر کر آنا لازمی ہے۔ وہ ہمارے ہر اس درد اور دکھ کا ساتھی ہے، جو ہمارے ضمیر کی کشمکش سے ہے۔کوئی بھی ایسی شے جو انسانیت سے تعلق رکھتی ہو، اس کے حریمِ قلب سے باہر نہیں۔ وہ پوری انسانیت کا شاعر ہے۔ ہر قوم وملت کا اس پر حق ہے۔ کیوں کہ وہ ہر قوم وملت سے بلند ہے۔'' ۷

غالب کا ماحول انسانی تذلیل پر مبنی تھا۔انھوں نے طوفانِ زندگی کے ہزار ہا تھپیڑوں کا سامنا کیا، جو حالات و واقعات اور گرد و پیش نے ان کے سامنے لا کھڑے کیے تھے۔ وہ احساسِ پستی کے باوجود حیاتِ انسانی سے محبت و لگن رکھتے ہیں۔ وہ تو انسانی تذلیل کو دیکھ کر بارگاہِ الٰہی میں اس کی بزرگی کی التجا کرتے ہیں۔ کیوں کہ ان کا انسان تو مہر و مہ سے ارفع و اعلیٰ مقام رکھتا ہے۔انھوں نے تو انسان کی ہمت وری کے راگ الاپے ہیں۔ وہ انسان کی نگاہِ کرم سے کائنات میں پیدا ہونے والے ردو بدل کے قائل ہیں۔گویا غالب کا تصورِ انسان دوستی افضلیت وارفعیت کا دامن گیر ہے۔محمد موسیٰ کلیم نے عہدِ غالب کے انسان کی ذلت آمیزی اور نگاہِ غالب میں اس کی شرافت اور فضیلت کے بارے میں لکھا ہے:

> ''غالب نے اپنے ماحول میں انسان کو بہت پست اور ذلیل پایا تھا۔ زندگی کے طوفان میں وہ اپنے آپ کو ایک بے بس تنکے کی مانند بہتے ہوئے دکھائی دیتے تھے۔ اس پستی کے احساس کے باوجود غالب کو انسان کی فطری شرافت وفضیلت سے کبھی انکار نہیں ہوا۔'' ۸

غالب انسان کے اندر بے بہا ذوقِ ہستی کے متمنی ہیں۔ وہ اس قوت کو مسائل و مصائب کے لیے بطورِ ڈھال استعمال میں لانے کے آرزومند ہیں۔ان کی جرات آمیزی تو اس قدر رسوا ہے کہ وہ تو انسان کو قضا سے بھی الجھنے کا درس دیتے ہیں۔انسان کی کم ہمتی اور کوتاہ اندیشی کی

انھوں نے کھل کر مخالفت کی ہے۔ ان کے نزدیک ہستی کی پیکار سے روگردانی قابل مذمت شے ہے۔ درج بالا عناصر غالب کی عظمت انسانی کے لیے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ پروفیسر نواز صدیقی غالب کی عظمت انسانی اور جرات مندانہ تفکر کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''غالب نے انسان کی عظمت کے معاملے میں نہ تو سامراجی قوتوں سے سمجھوتا کیا نہ ہی اشرافیہ اور تھیا کریسی سے۔ غالب کے نزدیک عبادت بجائے خود راست بازی کی ضمانت نہیں۔ ملائیت تو فریب زہد میں مبتلا کر کے انسان سے بھرپور زندگی بسر کرنے کا حق چھین لیتی ہے... غالب کا انسان گنہگار ہونے کے باوجود حق کا متلاشی ہے اور ایسے گنہگاروں کی صف میں وہ خود بھی شامل ہے۔'' ۹

غالب کی انسان دوستی کا یہ اعجاز ہے کہ ان کا انسان نیرنگِ تمنا کا متلاشی ہے۔ وہ آرزوؤں کا مرکب ہے، اس کے دل میں گوناں گوں تصورات متشکل ہوتے رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں رنگ برنگی تصویریں ملتی ہیں۔ لیکن وہ کسی ایک مقام پر ٹھہرنے کے خواہش مند نہیں ہیں، بلکہ وہ انسانی ہستی کے مظاہر کے قائل ہیں۔ چنانچہ محمد موسیٰ کلیم غالب کی انسانی ہستی کے بارے میں فکر کو یوں بیان کرتے ہیں:

> ''غالب کے نزدیک انسان کی ہستی کائنات بردوش ہے۔ وہ کائنات کی مانند اصول کی پابند ہے۔ لیکن اس کے اصول خود اس کی ذات سے ابھرتے ہیں۔ وہ اپنے لیے قانون خود بناتی ہے۔ اسے قانون توڑنے میں وہی مزہ آتا ہے، جو نئے قانون بنانے میں آتا ہے۔ وہ کارِ تخلیق میں خالقِ کائنات کی شریک ہے۔'' ۱۰

غالب کے پیش کردہ فلسفۂ حیات کا مرکز ومحور جذبۂ انسان دوستی ہے۔ وہ ایک عام درجے کے انسان کی عمومی زندگی اور مسائل کا محاکمہ کرتے ہیں۔ وہ انسانی دکھوں کے مداوا کے لیے زہد واتقا اور عبادت گزاری کو بھی داؤں پر لگا دینے کے حامی ہیں۔ وہ خوشیوں پر لگائی جانے والی ہر طرح کی قدغن کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتے ہیں۔ انسان کی فکری غلامی کو غالب نے کبھی بھی قبول نہیں کیا۔ اگرچہ وہ جدید اور قدیم خیالات کی کشمکش کے آئینہ دار ہیں۔ ان کے خیالات عبوری حیثیت کے حامل ہی سہی، لیکن آزادہ روی اور خوشحالی کے خواب ان کی انسان دوستی کے

لوازم ٹھہرتے ہیں۔ غالب کی انسان دوستی کے بارے میں پروفیسر نواز صدیقی نے لکھا ہے:

''انسان دوستی مرزا غالب کے فلسفۂ حیات کی بنیادی شرط ہے۔ غالب کا انسان گناہ گار، خطا کار مگر صداقت کا متلاشی ہے۔''[۱۱]

غالب کی انسان دوستی کا یہ عالم تھا کہ وہ دنیاوی شاہوں کے آگے بھی سر بہ خم نہیں ہوتے تھے۔ اس حوالے سے تو انھیں خدا کے سامنے بھی شاید سر جھکانے میں عار محسوس ہوتی تھی۔ وہ تمام عمر محرومیوں اور بدنصیبیوں سے سروکار رکھتے رہے، لیکن انسانیت نوازی ان کا شعار رہا ہے۔ وہ انسان کے وجود کو عالم کے لیے جزوِ لاینفک جانتے تھے۔ ان کے مطابق انسان ہی مرکزِ کائنات ہے۔ پروفیسر نواز صدیقی کے مطابق:

''مرزا غالب نے انسان کی عظمت و سربلندی کے معاملے میں نہ تو سامراجی قوتوں سے سمجھوتہ کیا ہے اور نہ ہی مقامی اشرافیہ اور تھیا کریسی سے۔''[۱۲]

غالب نے بزمِ ہستی میں تخیلاتی سطح پر جو شعری قندیلیں آراستہ کی ہیں، ان سے ایک عام انسان کی منازلِ زیست کی سراغ رسانی ہوتی ہے۔ وہ انسان دوستی کے پیشِ نظر حیاتِ انسانی کی پیہم تگ و دو اور جانکاہ پیکار کی حسرت رکھتے ہیں۔ محنت اور زندگی سے محبت و لگن غالب کا سرمایۂ حیات رہا ہے۔ وہ اپنے عہد سے ذہنی اعتبار سے بلند تر تھے۔ اسی لیے انھوں نے حیاتِ انسانی کے مسائل اور پیچیدگیوں کو برت کر انسان کی فلاحی زندگی پر مبنی پروگرام مرتب کیا ہے۔ وہ ارضی حقیقتوں کے اصل شناسا تھے۔ لہٰذا صوفی غلام مصطفیٰ تبسّم نے درست ہی لکھا ہے:

''غالب اپنے عہد کے ذہنی معیار سے بہت بلند تھا۔ اس پر سوسائٹی کی ستم ظریفی دیکھیے کہ وہ اسے اپنی سطح تک نیچے کھینچ لانے کی متمنی تھی۔''[۱۳]

غالب انسان دوست افکار کے باعث بشریت پر نازاں ہیں۔ غالب کا انسان اپنے وجود کی ناتمامی کے باوجود بشریت پر فخر کرتا ہے۔ وہ تو گناہوں سے بھی اس لیے لگاؤ رکھتا ہے کہ یہ اس کی اپنی تخلیق ہے۔ یہ بات حقیقت میں غلطی پر مبنی سہی، لیکن غلطی سرزد کرنے میں انسان کا اپنا ارادہ شامل ہوتا ہے۔ محمد موسیٰ کلیم اس نکتے کی صراحت کرتے ہوئے غالب کی بشریت پر ناز کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

''بشریت کی یہی لے غالب کی سب سے زیادہ مربوط لے ہے اور اسی

لیے ان کے کلام کو خلوت کا رنگ دے کر انسانیت کا آئینہ دار بنا دیتی ہے... انسانی ہستی پر مرزا نے بہت غور کیا ہے اور وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نہ تو یہ محض حیوان ہے اور نہ محض فرشتہ۔ حیوان اور فرشتے کے امتزاج سے انسانی سیرت وجود پذیر ہوئی ہے۔ قوتِ تخلیق انسانی سیرت کا طرۂ امتیاز ہے۔ یہ چیز صرف انسان ہی کو عطا کی گئی ہے۔ اس لیے بشر دونوں یعنی فرشتہ اور حیوان سے بلند تر ہے۔''۱۴؎

مرزا غالب حقیقی معنوں میں انسان کو خلیفۃ الارض اور خدا کا نائب سمجھتے ہیں۔ کلاسیکی ادب میں اس قسم کی صدائے بازگشت کہیں بھی گوش زد نہیں ہوتی۔ غرض شعر و ادب میں غالب کے ہاں پہلی مرتبہ ایسی مثبت آواز سنائی دیتی ہے۔ غالب کا یہ فیضان ہے کہ انھیں خدمتِ خلق اور رہبری کے جذبات تو ارث میں ملے تھے۔ اس ورثے کی حق ادائی کے لیے سرمایہ اکثر غالب کے پابہ زنجیر رہا۔ لہٰذا ان کے پاس صحت مند تخیلاتی زمین تھی، جس میں انھوں نے فن کی لالہ کاری سے عجب گلستاں سجائے رکھا۔ غالب زندہ دلی کی تصویر تھے۔ اس لیے انسانیت کے لیے وہ جو کچھ بھی کر سکے اس میں ان کی حساسیت کو بھی بڑی حد تک دخل رہا ہے۔ اس کیفیت کے بارے میں ڈاکٹر عبدالمغنی نے یوں لکھا ہے:

''غالب کا دل زندہ اور طبیعت حساس تھی۔ ان کا شعور تیز اور ذہن روشن تھا۔ وہ جس طرح ماضی کا تصور کر سکتے تھے، اسی طرح حال کا احساس اور مستقبل کا اندیشہ بھی۔ ان کی فکر کا ایک محور اور آرزوؤں کا ایک مرکز تھا۔ ایک معیار اقدار بھی انہیں میسر تھا۔ ان کا مطالعہ متنوع، مشاہدہ گہرا اور تجربہ وسیع تھا۔ حالات نے انہیں دردمند بھی بنا دیا تھا۔ گرچہ ان کی کیفیات میں نشاط کا عنصر غالب تھا۔'' ۱۵؎

مذہبی نظریۂ انسان دوستی کے ضمن میں غالب موحد واقع ہوئے تھے۔ وہ برملا طور پر ایمان بالغیب کے حامل تھے۔ وہ تو اس قدر توحید پرست تھے کہ کبھی بھی اپنے اوپر تکفیر کے الزامات عائد کرنے کو قطعی طور پر تیار نہیں تھے۔ غالب کی توحید پرستی کا یہ عالم تھا کہ انھوں نے جا بجا اللہ تعالیٰ کی وحدانیت کا پرچار کیا ہے۔ اس ضمن میں سید مشکور حسین یاد لکھتے ہیں:

''غالب کے اردو دیوان میں شاید ہی ایسی کوئی غزل نظر آئے، جس میں

غالب کے شعور یا لاشعور میں اللہ کا ذکر موجود نہ ہو۔'' ۱۶ے

مرزا کے اشعار کے ساتھ مکاتیب بھی اس دعوے کا عملی ثبوت ہیں۔ ان کی مذہبی انسان دوستی اپنی ذات وصفات کے حوالے سے ایک معیار رکھتی تھی۔ مذہبی انسان دوستی میں غالب کی خدا پرستی کے حوالے سے ڈاکٹر عبدالمغنی مزید رقم طراز ہیں:

> ''غالب بعض امور میں مذہب کا کتنا ہی فلسفیانہ یا صوفیانہ تصور رکھتے ہوں، خدا پر ان کے ایمان میں کبھی لغزش نہیں ہوئی بلکہ وہ اپنے کامل و خالص موحد ہونے پر برملا اصرار کرتے ہیں۔'' ۱۷ے

غالب مجلسی زندگی کے حوالے سے طبعاً انسان دوستی کے پیکر تھے۔ اس میدان میں غالب میر سے بھی تفوّق رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عوامی رابطہ کاری میں بھی معاشرتی تقاضوں کے مقامِ منتہا پر فائز تھے۔ ان کی کثیر مکتوب نویسی عوامی تعلق اور دوست داری کی سند ہے۔ انھوں نے تو اس حوالے سے جیسے ایک محکمۂ ڈاک مقرر کر رکھا تھا۔ مختلف معاملات اور حالات حاضرہ پر کی جانے والی ان کی ذاتی اور نجی خط کتابت انسان دوست نظریات کو فوقیت عطا کرتی ہے۔ اس لیے غالب کو میر سے بڑی عوامی شخصیت قرار دیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے عوام وخواص سے تعلقات تھے۔ ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا اور ان کی دوست داری کا تقاضا بھی یہی تھا۔

آگرے کے علمی وادبی ماحول نے غالب کی انسان دوستی کو جلا بخشی۔ اس طرح ان کی طبیعت میں تجسس کا عنصر غالب رہا۔ دلی میں ان کی آمد کا بھی یہی حال تھا۔ یہاں بھی انھیں علم دوست اور انسانیت نواز باکمال حلقہ نصیب رہا۔ لہٰذا مولانا فضل حق خیرآبادی، مفتی صدرالدین آزردہ اور نواب غلام مصطفیٰ خان شیفتہ جیسے انسان دوست اور ملنسار دوستوں کی صحبتیں حاصل رہیں۔ ڈاکٹر عبدالمغنی کا درج ذیل حوالہ غالب کی دوست داری اور انسان دوستی کے ثبوت کے طور پر بیان کیا جاتا ہے:

> ''غالب کے شاگردوں اور دوستوں کی ملک گیر وسعت بھی انہیں ایک صاحب عصر یعنی اپنے وقت کا انسان ثابت کرتی ہے۔ اقتدار اور اس کے وسائل یقیناً غالب کے پاس، بعض درباروں سے وابستہ ہونے کے باوجود، نہیں تھے، مگر اہل کار کے دلوں میں ان کا سکہ ضرور چلتا تھا، کیا عالم کیا عامی، سب ان کے تخیل کی شوخی کے اداشناس تھے۔'' ۱۸ے

غالب کا طبقاتی رجحان اور ان کا فلسفۂ حیات بڑی حد تک ان کے انسانیت نواز تصورات کا پیش خیمہ ہیں۔ وہ سماج کے اس گروہ کے فرد ہیں، جو انسان کی ترقی اور فلاح کا ضامن ہے۔ غالب نے ہندوستانی تاریخ کے ایک دشوار گزار اور پیچیدہ راستے سے گزر کر سفرِ حیات مکمل کیا ہے۔ اس میں انھوں نے لاتعداد ناہمواریاں برداشت کیں اور آنے والے دور کے انسان کے لیے سبق آموزی کا سامان کیا ہے۔ غالب کے ماحول اور معاشرے کے خارجی عناصر نے ان کی انسان دوست سوچ کو پروان چڑھانے اور طبقاتی شعور کی تشکیل میں اہم پیش رفت کی ہے۔ ان کی انسان دوست سوچ کے دھارے ان کے کلام اور مکاتیب سے پھوٹتے ہیں۔ اس حوالے سے سید احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''غالب نے صرف اپنی شاعری کی شکل میں نہیں بلکہ اردو فارسی خطوط اور تاریخی کتب کی شکل میں بھی بہت کچھ چھوڑا ہے، ان کی انفرادیت پسندی اور خود شناسی نے انہیں بار بار اپنا تذکرہ کرنے پر مجبور کیا ہے اور ان کے قلم سے وہ باتیں لکھائی ہیں، جو ان کی روح کو بے نقاب کرتی ہیں۔'' ۱۹

یہ انسان دوستی ہی کا جذبہ تھا، جو غالب جیسے نابغہ کو یہ کہنے پر مجبور کرتا ہے کہ انسان بذاتِ خود زندگی اطمینان کے ساتھ بسر کرنے کا متمنی رہا ہے، لیکن بسا اوقات ہوسِ زر اس کی گمراہی کا باعث بن جاتی ہے۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ اس مادی دنیا میں نصف سے زیادہ مسائل بھی زر ہی کے مرہونِ منت انسانی زندگی میں آ کھڑے ہوتے ہیں۔

چونکہ غالب نے زندگی کو ہر حوالے سے برت کر دیکھا تھا اور ایک حساس فنکار کی حیثیت سے انسان اور زندگی کے مسائل کا ادراک رکھتے ہوئے نظرِ تدقیق سے اس کا برملا اظہار بھی کیا ہے، اس حوالے سے محمد موسیٰ کلیم خان لکھتے ہیں:

> ''غالب زندہ احساس کا مالک شاعر تھا، ایک شعوری فن کار، جس نے زمانے کے نشیب و فراز کو اچھی طرح سے دیکھا تھا۔ پھر یہ کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے کہ اس نے اپنے سماج کی فطرت کی نبض شناسی نہ کی ہو اور اس کے مسائل پر نظر نہ ڈالی ہو۔'' ۲۰

غالب نے انسان دوستی کے اظہار کے لیے طبقاتی بلندی کو شدت سے محسوس کیا ہے۔ ان کی انسان دوستی شخصی وجاہت اور انانیت کے لبادے میں منظر عام پر آتی ہے۔ انسانیت نوازی

میں تو وہ رشک کی حد تک جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں انسانیت کا مقام نہایت ارفع و اعلیٰ ہے۔ اس پر مستزاد ان کا فکری عنصر ہے، جس کو وہ فن کی نذر کرتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر شوکت سبزواری:

''غالب کی شخصیت میں فکری عنصر زیادہ ہے۔ یہ فکری عنصر ان کے کلام میں جھلکتا ہے۔''[۲۱]

غالب کی شخصیت میں پائی جانے والی عالی حوصلگی اور بلند ہمتی انھیں انسانی نفسیات کے نبض شناس ہونے میں معاونت کرتی ہے۔ انھوں نے نامساعد حالات میں جینے کا فن سیکھ رکھا تھا۔ اس لیے چاہے حالات کیسے ہی کیوں نہ ہوں، وہ انسان کو کڑے سے کڑے وقت میں بلند ہمتی اور حوصلہ مندی کا درس دیتے ہیں۔ یہ عنصر ان کی طبیعت میں اس قدر راسخ تھا کہ وہ جسمانی اور مادی حوالے سے مسائل اور الجھنوں سے نبرد آزما ہونے میں دقت محسوس نہیں کرتے تھے۔ انھوں نے انسان کو دشوار گزار گھاٹیوں سے گزر کر زندگی گزارنے کا درس دیا ہے۔ گویا انسان دوستی کے اس میدان میں وہ مستقبل سے امیدِ واثق رکھنے کے خواہاں ہیں۔ ڈاکٹر عبدالمغنی نے غالب کی درج بالا کیفیت کو یوں بیان کیا ہے:

''غالب اپنی مجبوریوں کے باوجود ایک بلند انسان تھے اور سپر انداز ہونے کے لیے تیار نہیں تھے۔ ان کی ذہنی وابستگی بھی اپنے معاشرے کے ساتھ اس درجہ تھی کہ وہ اس سے جدا ہونے کا تصور بھی نہیں کر سکتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کی دور بینی انھیں سمجھا رہی تھی کہ مصائب عارضی ہیں اور آنے والا وقت حالات میں بہتری کا سامان کر سکتا ہے۔ غالب کی کشمکش کا حل بھی مستقبل کا یہی پیام امید تھا''[۲۲]

اس میں کچھ شک نہیں کہ غالب نے زندگی کے ہر طبقے کی نمائندگی کی ہے۔ وہ بیک وقت ایک عام انسان، متوسط طبقے اور امرا کے جذبات کو بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ان طبقوں میں رہ کر اپنی الگ شناخت بنانا صرف غالب ہی کا خاصہ تھا۔ غالب کے بارے میں ڈاکٹر تحسین فراقی نے بجا لکھا ہے:

''غالب اپنا چارہ جو آپ ہے۔ اپنے تیشے سے اپنا راستہ تراشنے والا غالب''[۲۳]

غالب نے جس عہد میں آنکھ کھولی تھی، وہ ہندوستانی عوام و خواص کے لیے عجیب افراتفری اور انتشار پر مبنی تھا۔ چنانچہ ذہنی انتشار اور بے ترتیبی بھی اس دور کی ایک خامی ہے۔ غالب اپنے عہد کے انسان کی اس ذہنی کسمپرسی سے بے حد نالاں تھے۔ چنانچہ اس دور کے انسان کو اپنی ہستی کا صحیح ادراک کرنے میں وہ اپنے کلام اور مکاتیب کے ذریعے فعال کردار ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ انہوں نے عام انسان سے لے کر اعلیٰ طبقے تک ہر قماش کے انسان کو اس کے صحیح مقام سے آشنا کرایا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب اس کرب اور طوفانی دور میں انسان کو حیرت زدہ دیکھ کر اس کی معاونت کے لیے فکری حوالے سے بند باندھنے کے لیے کوشاں دکھائی دیتے ہیں۔ یہ ہمت و حوصلہ اور کچھ کر گزرنے کا جذبہ ہی تھا، جس نے غالب کی انفرادیت کو برقرار رکھا۔ چنانچہ محمد موسیٰ خان کلیم نے عہد غالب کے ہر خاص و عام انسان کی جو تصویر کشی کی ہے، اس سے غالب کی انفرادیت کا صحیح اندازہ ہوتا ہے:

> ''غالب کے عہد کی کیفیت کچھ ایسی بن گئی تھی کہ اس میں انسان کو اپنی ہستی کا صحیح احساس تک نہیں رہا تھا۔ عامی سے لے کر عالم تک ہر شخص انسانی شرف و فضیلت کے بلند معیار سے ناآشنا ہو چکا تھا اور یہ نہیں تو زندگی کے طوفان میں اسے مشکوک نظروں سے ضرور دیکھتا تھا۔'' ۲۴

غالب کی شخصیت کا یہ اعجاز رہا ہے کہ وہ کسی بھی حوالے سے کورانہ تقلید کے قائل نہیں تھے۔ انھوں نے اپنے عہد اور آنے والے دور کے انسان کے لیے ایک نئی راہ تلاش کی ہے۔ چنانچہ ان کے بنائے ہوئے اس راستے میں انسانی روایت کا بھرپور احترام ملتا ہے۔ مگر غالب نے اس روایت کی معنویت کو بھی بدل کر رکھ دیا ہے۔ وہ ایک عام انسان کی طرح زندگی کے اطوار متعین نہیں کرتے، بلکہ ان کے ہاں رندی و مستی اور وسیع المشربی کے کامل رجحانات ملتے ہیں۔ اس میدان میں وہ بدنام بھی ہوئے ہیں، حالاں کہ انسان دوست نظریات، انسان کی آزاد اور خودمختار زندگی کی راہ میں رکاوٹ بننے والی ہر شے کی نفی کرتے ہیں۔ غالب کی رندی و سرمستی اور وسیع المشربی سے پیدا ہونے والے منفی تاثر اور شخصی نقصان کے بارے میں ڈاکٹر عبدالمغنی نے صحیح تصویر پیش کی ہے:

> ''غالب کی رندی و سرمستی کا اتنا چرچا ہوا کہ ان کی وسیع المشربی کا مفہوم بھی غلط ہو گیا۔ اس سلسلے میں غالب کے اشعار کے ساتھ ساتھ ان کے

خطوط کو بری طرح استعمال کیا گیا۔ حالاں کہ دونوں قسموں کے ادبی اظہار کے اشارات اتنے لطیف ہیں کہ ان کا کچھ بہتر مطلب بھی نکالا جا سکتا ہے۔''۲۵

غالب کی شخصی بے راہ روی کے لیے جو غلط مفروضے نکالے گئے ان کو رد کرنے میں ان کے مستند معاصرین کی شہادتوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ ایک غلط اور جانب دار طبقے کی غیر ثقہ روایات اور افواہوں نے غالب جیسے مردِ معقول کو رندلا ابالی تصور کرنے میں منفی کردار ادا کیا۔ وہ رندی و سرمستی اور وسیع المشر بی کا کھلے عام چرچا کرتے تھے، لیکن اس کا مطلب ان کی شخصیت میں رندِلا ابالی اور نامعقول انسان کی سراغ رسانی کا سامان بہم پہنچانا نہیں تھا۔ چنانچہ پروفیسر نواز صدیقی نے اس ضمن میں غالب کا صحیح عکس پیش کیا ہے:

''اگر حیاتِ غالب کا جائزہ لیا جائے تو وہ ایک رند مشرب سالک کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ اس کا فلسفۂ اخلاق کم و بیش ابنِ رشد سے مشابہ ہے۔ غالب کی برتری یہ ہے کہ وہ عصر جدید کا شاعر بھی ہے۔ وہ جہان نو کا پیام بر ہے اور عالم پیر کا دشمن، غالب جدلیاتی شعور سے آگاہ ہونے کے سبب توحیدِ وجود پر یقین رکھتا ہے۔ اس طرح اس کا عقیدہ معروضی عینی عقیدہ ہے۔ اتحاد ضدین کا جدلیاتی تصور اس کے فلسفۂ اخلاق کا مضبوط ترین پہلو ہے۔''۲٦

انسان دوست تصورات اس بات کے پرچارک ہیں کہ حقائق کے پردے چاک کرتے ہوئے بغیر کسی مذہب کی قید کے، کھری حقیقت کرید کر سامنے لائی جائے۔ اس اصول کے مطابق ادبیات اردو میں اگر غالب کی شخصیت اور فن کو پرکھا جائے تو لامحالہ ان کی رندی و سرمستی اور وسیع المشر بی کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب تو اس حد تک روایات کے باغی نظر آتے ہیں کہ وہ اپنے عیب کو چھپانا مسلمان ہونے کے ناطے گناہ سمجھتے ہیں۔ بطورِ مثال ان کے ایک مکتوب سے اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

''سچی بات کو چھپانا اچھے لوگوں کا طریقہ نہیں ہے۔ میں نیم مسلمان مذہبی پابندیوں سے آزاد ہوں اور بدنامی و رسوائی کے رنج سے بے نیاز، ہمیشہ سے رات میں صرف ولایتی شراب پینے کی عادت تھی۔ ولایتی شراب نہیں ملتی تھی، تو نیند نہیں آتی تھی۔ آج کل جبکہ انگریزی شراب شہر میں بہت مہنگی

ہے اور میں بالکل مفلس ہوں، اگر خدادوست، خداشناس، فیاض اور دریا دل، مہیش داس دیسی شرابِ قند، جو رنگ میں ولایتی شراب کے برابر اور بو میں اس سے بڑھ کر ہے، بھیج کر آتشِ دل کو سرد نہ کرتے، تو میں زندہ نہیں رہتا، اسی عالمِ جگر تشنگی میں مر جاتا۔'' ۲۷؎

ڈاکٹر عبدالمغنی نے متذکّرہ بالا حوالے میں غالب کی رندی و سرمستی اور وسیع المشربی کے در پردہ لا ابالی پن کے جواب میں معقول بات اور معنی و مقصد نکالنے کی جو بات کی ہے، درج بالا اقتباس سے بظاہر ایسی کیفیت نظر نہیں آتی، ہر چند کہ اس ظاہری کیفیت کے در پردہ غالب کی تحلیلِ نفسی اور داخلی مزاج مثبت مطلب نکالنے میں ضرور معاونت کرتا ہے۔ اس مطلب کے متعین کرنے میں ان کا تصور انسان دوستی بھی بڑی حد تک واضح ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کی شخصیت پر مذہبی ماحول کے اثرات نے ایسا رنگ چڑھا دیا تھا کہ وہ ایک خاص قسم کی روحانی کشمکش میں گرفتار ہو چکے تھے۔ انھوں نے عام شعرا کی طرح واعظ کے دین سے بے زاری کا ہرگز اظہار نہیں کیا بلکہ اس کی صوری حیثیت اور روحانی کیفیت میں امتیاز برتنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے اس اندازِ فکر سے مرتب ہونے والے شخصی نتائج کے بارے میں محمد موسیٰ کلیم لکھتے ہیں:

''اس اندازِ فکر کا یہ نتیجہ ہوا کہ ایک تو ان کے ترکِ تقلید کے مسلک میں پختگی آ گئی، یعنی وہ سنی سنائی بات سے زیادہ تجربے اور مشاہدے پر بھروسا کرنے لگے، دوسرے یہ کہ ان کی وسیع المشربی میں ایک خاص قسم کا ضبط نمودار ہو گیا۔ اگر غالب عام شاعر ہوتے تو واعظ کے دین کو ٹھکرا دیتے اور اس دین کی صورت اور ماہیت پر غور نہ کرتے اور لازماً وسیع المشربی میں ڈوب جاتے۔ انسان سے خدا کا تعلق، کائنات میں انسان کا مقام، زندگی کی حقیقت، ان سب چیزوں پر ان کی نظر اس لیے پڑی اور ان کی ماہیت کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش انھوں نے اس لیے کی کہ مذہب کی روح انہیں ایک عظیم چیز نظر آتی تھی۔'' ۲۸؎

غرض غالب انسان دوستی کے تصورات میں سے اکثر پر صادق آتے ہیں۔ ان کی زندگی ایک عام انسان سے لے کر امرا تک معاملات اور مسائل کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ ایک وسیع المشرب انسان تھے۔ ان کی شاعری عظمتِ بشریت، انسانی فضیلت اور انسانیت نواز رجحانات کی عکاس ہے۔ ان کی شاعری میں انسان اور خدا کے واضح دلائل ملتے ہیں۔ ان کی

شاعری کا بنیادی مرکز ومحور انسان کی زندگی اوراس سے وابستہ مسائل ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ڈاکٹر عبدالمغنی،عظمتِ غالب،لاہور،القمر انٹر پرائزر،طبع اوّل،ستمبر 1997 ص16
۲۔ڈاکٹر تحسین فراقی، غالب فکر وفرہنگ، اُردو اکیڈمی، پاکستان، س ن،ص12
۳۔محمد موسیٰ خان کلیم، مرزا اسداللہ خان غالب،مشمولہ: تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند،جلد: سوم،لاہور، پنجاب یونیورسٹی،، باردوم،2010 ص142
۴۔ڈاکٹر تحسین فراقی،محوّلہ بالا،ص12
۵۔ڈاکٹر شوکت سبزواری،فلسفۂ کلامِ غالب،کراچی،انجمن ترقّی اُردو،1969 ص204
۶۔ممتاز حسین،،غالب ایک مطالعہ،کراچی،انجمنِ ترقّی اُردو،اشاعتِ اوّل،1969 ص164
۷۔ایضاً،ص171
۸۔محمد موسیٰ خان کلیم،مرزا اسداللہ خان غالب،مشمولہ: تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند، جلد سوم،ص146
۹۔ پروفیسر نواز صدیقی، غالبِ خستہ کے بغیر،فیصل آباد،مثال پبلیشرز،2013،ص16-17
۱۰۔محمد موسیٰ کلیم،مرزا اسداللہ خان غالب،مشمولہ: تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند،ص 146
۱۱۔پروفیسر نواز صدیقی،محولہ بالا،ص90
۱۲۔ایضاً،ص92
۱۳۔صوفی غلام مصطفیٰ تبسم،روحِ غالب،لاہور، فیروز سنز، باراوّل،1997 ص35
۱۴۔محمد موسیٰ کلیم،محوّلہ بالا،ص147
۱۵۔ڈاکٹر عبدالمغنی،محولہ بالا،ص19
۱۶۔سید مشکور حسین یاد، غالب کا ذوقِ الٰہیات،اسلام آباد،سعید بک بینک، باراول1999 ص 9
۱۷۔ڈاکٹر عبدالمغنی،محولہ بالا،ص15
۱۸۔ایضاً،ص27

۱۹۔سید احتشام حسین، غالب کا تفکر، مشمولہ: نقدِ غالب، مرتّبہ: ڈاکٹر مختار الدین احمد، علی گڑھ، انجمنِ ترقی اردو (ہند)، 1956، ص 8-9

۲۰۔محمد موسیٰ خان کلیم، مقامِ غالب، پشاور، نئی تحریریں، بار اوّل، 1965 ص 176

۲۱۔ڈاکٹر شوکت سبزواری، محولہ بالا، ص 252

۲۲۔ڈاکٹر عبدالمغنی، محولہ بالا، ص 23

۲۳۔ڈاکٹر تحسین فراقی، محوّلہ بالا، ص 97

۲۴۔محمد موسیٰ خان کلیم، مقامِ غالب، ص 137

۲۵۔ڈاکٹر عبدالمغنی، محوّلہ بالا، ص 33

۲۶۔پروفیسر نواز صدیقی، محوّلہ بالا، ص 16

۲۷۔ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، غالب اور انقلاب ستاون، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، 2006، ص 163-164

۲۸۔محمد موسیٰ خان کلیم، مرزا اسداللہ خان غالب، مشمولہ: تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند، جلد: سوم، ص 142

محمد سعید اختر

جلال لکھنوی: زندگی اور زندگی نامہ

لکھنؤ کے ادبی وشعری منظرنامے پر جو نام خصوصیت کے ساتھ نمایاں رہے ہیں ان میں ایک نام جلال لکھنوی کا بھی ہے۔ جلال نے بڑی بھرپور زندگی گزاری۔ رام پور اور منگرول کی ریاست سے ان کا تعلق رہا ہے۔ جلال نے معاصرین کے ساتھ معرکہ آرائی بھی کی۔ شاعری کی مختلف اصناف میں طبع آزمائی تخلیقی ہنرمندی کے ثبوت کے طور پر پیش کی جاتی ہے اور یہ سچ بھی ہے لیکن بعض ایسے فن پر بھی ان کو کمال حاصل تھا جو اب ناپید ہوتے جارہے ہیں۔ تاریخ گوئی کا شمار اب ایسے ہی فنون میں ہوتا ہے۔ جلال کو اس فن میں مہارت حاصل تھی۔ جلال لکھنوی کا شمار زبان وادب کی باریکیوں پر گہری نگاہ رکھنے والوں میں ہوتا ہے۔ ان کی مرتب کردہ لغت اس کی گواہ ہیں۔ چونکہ جلال لکھنوی کی ادبی وشعری خدمات پر بہت کم لکھا گیا ہے اور بالعموم انھیں محض ایک شاعر کے طور پر ہی پیش کیا جاتا رہا ہے اس لیے یہاں ان کی ہمہ جہت ادبی خدمات کا تعارف مقصود ہے تاکہ شاعری کے علاوہ ان کی دیگر ادبی خدمات بھی سامنے آجائیں۔

میر ضامن علی جلال لکھنوی کی جائے پیدائش ڈالی گنج پار لکھنؤ ہے۔ ان کے سال پیدائش کے بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ بیشتر تذکرہ نگاروں نے اس سلسلے میں حتمی بات لکھنے سے گریز کیا ہے۔ البتہ امیر مینائی جو کہ جلال کے ہم عصر تھے، انھوں نے اپنے تذکرے ''انتخاب یادگار'' میں جلال کا تعارف، تلمذ اور ان کی عمر کے بارے میں لکھا ہے۔ اس سے جلال

لکھنوی کی پیدائش کے سال کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''میرزا محمد رضا برق لکھنوی سے تلمذ رکھتے ہیں، چوالیس ۴۴ برس کی عمر ہے اپنا کلام جو منتخب کر کے انھوں نے دیا وہ لکھا گیا۔'' [۱]

واضح رہے کہ ''انتخاب یادگار'' پہلی بار 1290ھ میں مرتب ہوا۔ اس حساب سے جلال کی پیدائش کا سال 1246ھ بمطابق 1831ء قرار پاتا ہے۔ امیر مینائی چونکہ جلال کے ہم عصر تھے اور دونوں میں بہت قربت تھی، اس لیے اسے درست خیال کیا جاتا ہے۔ بعض محققین اور ادبی مورخین امیر مینائی کے اندازے کو ہی درست سمجھتے ہیں اور اسے ترجیح دیتے ہیں البتہ جلال لکھنوی کے شاگرد سید انوار حسین آرزو جو کہ آرزو لکھنوی (1873-1951) کے نام سے شہرت رکھتے ہیں، انھوں نے اپنے مضمون ''حالات جلال'' میں 1244ھ لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سنہ 1244ھ میں پیدا ہوئے اور اسی (80) برس کے ہو کر سنہ 1324ھ میں انتقال کیا۔'' [۲]

تذکرہ خمخانۂ جاوید کے مصنف لالہ سری رام نے جلال کی پیدائش کا سال 1250ھ بمطابق 1834ء لکھا ہے [۳] لکھنؤ کے چند نامور شعرا کے مصنف ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے ''انتخاب یادگار'' کے حوالے سے جلال کا سال پیدائش 1831 قرار دیا ہے۔ [۴] تاریخ ادب اردو کے مصنف جمیل جالبی اور رام بابو سکسینہ نے زیادہ تحقیق نہ کرتے ہوئے جلال لکھنوی کا سال پیدائش اور وفات وہی لکھا ہے جو خمخانۂ جاوید کے مصنف لالہ سری رام نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے اور انھیں کا حوالہ بھی پیش کیا ہے۔ اس لحاظ سے زیادہ تر محققین نے بھی ان کی پیدائش کا سال 1834 (1250ھ) لکھا ہے۔ یہی عام طور سے رائج ہے۔

حکیم اصغر علی (وفات 1879) کے بڑے بیٹے میر ضامن علی جلال بہ اعتبار نسب رضوی سید تھے۔ [۵] حکیم اصغر علی کا شمار مشہور داستان گویوں میں ہوتا تھا اور نواب سعید علی خاں (1855 وفات) کے عہد میں داستان گو کی حیثیت سے دربار رامپور میں ان تقرر ہوا اور نواب یوسف علی خاں (1818-1865) کے عہد میں بھی اسی خدمت پر مامور رہے۔ [۶] وہ واجد علی شاہ کی سرکار سے بھی وابستہ تھے اسی بنا پر وہ اپنے نام کے ساتھ ''داستان گوئے سلطانی'' لکھا کرتے تھے۔ [۷] واجد علی شاہ (1822-1887) محض ہنر کی سرپرستی کے لیے انھیں بنا شرط تنخواہ دیتے تھے۔ انھوں نے واجد علی شاہ کی تینوں داستانی مثنویوں ''بحر الفت، دریائے تعشق اور افسانہ

عشق کو بالترتیب ماہ پروین ومہر پرور، داستان غزالہ وماہ رو، داستان ماہ پیکر وسیم تن کے نام سے لکھا تھا۔ ان کی تصنیف کی ہوئی دس داستانیں جن میں یہ تین داستانیں بھی شامل ہیں رضا لائبریری رامپور میں موجود ہیں۔۸

میر ضامن علی جلال نے لکھنؤ میں ہی پرورش پائی۔ اور یہیں سے عربی و فارسی کی اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ چوں کہ ان کے خاندان میں برسوں سے طب یونانی کا سلسلہ چلا آرہا تھا لہٰذا انھوں نے بھی اسی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے طب یونانی کی تعلیم حاصل کی۔ اس وقت لکھنؤ کے ماحول میں شعر وشاعری کا چرچا تھا۔ گھر گھر شاعری کی محفلیں برپا ہوتیں۔ اس کے اثرات جلال پر بھی پڑے اور وہ بہت جلد شاعری کرنے لگے۔ جلال تخلص اختیار کیا اور اسی نام سے شہرت پائی۔ جلال لکھنوی نے سب سے پہلے امیر علی خاں ہلال لکھنوی سے تلمذ اختیار کیا۔ اور ان سے شاعری کے اسرار ورموز سیکھنے لگے۔ استاد سے عقیدت ومحبت کا اظہار ان کے تخلص سے بھی ہوتا ہے۔ انھوں نے استاد کے تخلص ہلال کا ہم قافیہ لفظ جلال تخلص اختیار کیا۔ جلال لکھنوی نے بہت جلد شاعری میں ترقی کی یہاں تک کہ ان کے استاد بھی ان کی شاعری کے معترف ہو گئے۔ جلال کی تخلیقی زرخیزی دیکھ کر ہلال انھیں اپنے استاد میر اوسط علی رشک (1212ھ پیدائش، 1284ھ وفات) کے پاس لے گئے۔ اس وقت لکھنؤ میں میر اوسط علی رشک کا بول بالا تھا۔ اس طرح جلال لکھنوی میر اوسط علی رشک کے نہ صرف شاگرد ہوئے بلکہ ان سے شاعری کے اسرار ورموز سیکھنے لگے۔ کچھ دنوں بعد جب رشک کربلائے معلیٰ کی زیارت کے لیے عراق روانہ ہوئے تو جلال نے فتح الدولہ برق (1857ء وفات) کی شاگردی اختیار کی۔ اور پھر انھیں سے اصلاح لینے لگے۔ فتح الدولہ برق بھی ناسخ کے تلامذہ میں سے تھے۔ ان کی شاگردی سے جلال کا شعری شعور مزید بالیدہ ہوا۔ مگر یہ مدت بہت طویل نہیں تھی۔ فتح الدولہ برق واجد علی شاہ کے ہمراہ مٹیا برج کلکتہ چلے گئے اور وہیں ان کا انتقال ہو گیا۔ چوں کہ جلال خداداد شعری صلاحیتوں سے بہرہ مند تھے اور مشق سخن کا سلسلہ پابندی سے جاری رکھے ہوئے تھے اس لیے بعد میں پھر انھوں نے کسی استاد کی طرف رجوع نہیں کیا۔ اپنے اساتذہ خصوصاً میر اوسط علی رشک اور فتح الدولہ برق پر فخر کرتے رہے۔ جیسا کہ پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''وہ عمر بھر رشک اور برق کے شاگرد ہونے پر نازاں رہے۔ ہمیشہ محاورات اور شعر وشاعری کی خالص فنی اور خصوصاً لفظی موشگافیوں کی طرف متوجہ

رہے۔اور لکھنؤ کے دبستان شاعری کے آخری استاد میں شمار کیے گئے۔''9

جلال کو خداداد شعری صلاحیت حاصل تھی مسلسل مشق سخن کے نتیجے میں ان کا فن نکھرتا چلا گیا۔ بہت جلد ان کی شہرت خاص وعام میں پھیل گئی۔ جلال مشاعروں میں شرکت کرنے لگے۔ قلق، بحر، اسیر اور امیر مینائی جیسے اساتذہ فن ان مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔ ان کی صحبت نے جلال کی طبیعت کو اور جلا بخشی۔ مگر شعر وادب کا یہ روشن سلسلہ 1857 کے ہنگاموں کی نذر ہو گیا۔

1857 کے بعد جب محفل شعر وسخن اجڑ گئی تو جلال نے اپنے آبائی پیشے طبابت کو ذریعۂ معاش بنانا چاہا اور اسی سے کچھ دنوں اپنی زندگی گزاری۔ اس ہنگامے کے بعد اگر کوئی خطہ ایسا تھا جہاں شعرا کو قدر شناسی کی امید تھی تو وہ رامپور تھا۔ اس وقت والی رامپور نواب یوسف علی خاں ناظم (1818۔1865) نے جو شعر وادب کا نہایت اعلیٰ ذوق رکھتے تھے اور شاعری کرتے تھے، انھیں رامپور آنے کی دعوت دی۔ اس وقت وہ دہلی اور لکھنؤ کی طرز پر اپنا دربار قائم کرنا چاہتے تھے۔ اس سلسلے میں انھوں نے امیر مینائی (1828۔1900)، داغ دہلوی (1831۔1905) اور امیر اللہ تسلیم (1820۔1911) جیسے شاعروں کو پہلے ہی بلا لیا تھا اور اس طرح رامپور میں شعر وادب کے ایک تاریخی دور کا آغاز ہو گیا۔ جلال کے آنے بعد یہاں کے وقار میں مزید اضافہ ہوا۔ جلال کو شروع میں کافی عزت و احترام ملا لیکن کلب علی خاں (1834۔1887) کی وفات کے بعد جلال نے اپنی قدر و منزلت میں کمی پائی تو تقریباً بائیس برس رام پور میں گزارنے کے بعد کاٹھیاواڑ میں واقع ریاست منگرول چلے گئے۔ یہ گجرات کی ایک ریاست تھی جو 1748 میں قائم ہوئی تھی۔ یہ چھوٹی سی ریاست جوناگڑھ کی ماتحت تھی۔ اس کے حکمراں شیخ صاحب کہلاتے تھے۔ مگر وہاں جی نہ لگا اور واپس لکھنؤ آ گئے۔ اپنی زندگی کے آخری ایام یہیں گزارنے لگے۔ ضعیفی بہت سے امراض کا سبب بن گئی۔ آنکھوں میں ناسور ہونے کی وجہ سے بینائی بھی چلی گئی تھی۔ ان کی زندگی کے آخری ایام اگرچہ تنگ دستی، گمنامی اور بدحالی میں گزرے مگر انھوں نے ایک بھرپور ادبی زندگی گزاری۔ ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے ان کی آخری زندگی کا نقشہ کچھ اس طرح پیش کیا ہے:

> ''جلال ضیق النفس (دمہ) کے پرانے مریض تھے اور اکثر جاڑوں میں ان کو دورہ پڑا کرتا تھا، جس سے ان کو بہت تکلیف ہوتی تھی۔ تاہم ان کے روزمرہ

کے مشاغل میں کوئی فرق نہیں آنے پاتا تھا۔ اصلاح کلام اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ چلتا رہتا تھا۔ کتب بینی کا شوق بہت تھا۔ آخر عمر میں آنکھوں میں ناسور پڑ گئے تھے اور بائیں آنکھ میں زخم سے مواد جاری رہتا تھا۔ پھر بھی روز صبح کو باریک خط کے قرآن مجید کی تلاوت کرتے تھے۔ مرض الموت معمولی بخار تھا جس میں مبتلا ہوکر انھوں نے چہار شنبہ 4 شوال 1327ھ /20 اکتوبر 1909ء کو انتقال کیا اور کربلائے تالکٹورہ میں دفن ہوئے۔''١٠

اس طرح لکھنو کے شعر و ادب کا ایک نامور باب 20/ اکتوبر 1909 کو تقریباً 76 سال کی عمر میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بند ہو گیا۔

جلال کے انتقال پر مختلف شعرا نے قطعہ تاریخ وفات کہا۔ ایک قطعہ ان کے بیٹے میر مہدی کمال نے لکھا۔ اور یہی قطعہ ان کے لوح مزار پر کندہ ہے۔

مہ شوال کی تاریخ چوتھی
وہ بدھ کا روز تھا آفت کا ساماں
وہ شاعر اٹھ گیا بزم جہاں سے
کمال شاعری جس پر تھا نازاں
کمال آنکھوں سے پنہاں ہیں جلال آج
چھپا ہے شاعری کا مہرِ تاباں
(1327ھ)

جلال لکھنوی کو ادبی دنیا میں وہ قدر و منزلت نہ مل سکی جس کے وہ مستحق تھے۔ حالانکہ ان کے بعض معاصر شعرا اس معاملے میں خوش قسمت رہے۔ مولانا عبدالسلام ندوی (1883۔1956) نے جلال لکھنوی، امیر مینائی اور مرزا داغ دہلوی کے بارے میں لکھتے ہوئے ان کا موازنہ کچھ اس طرح کیا ہے:

''ان تینوں بزرگوں کی شاعری کا زمانہ ایک ہے، تینوں کے تینوں صاحب دیوان ہیں، تینوں نے رامپور میں مدتوں ایک ہی رئیس کے ظل عاطفت میں زندگی بسر کی ہے اور تینوں نے متعدد دیوانوں کے ساتھ اپنے تلامذہ کی ایک بہت بڑی جماعت اپنی یادگار میں چھوڑی ہے۔ لیکن نواب کلب علی خاں کے

شرف استادی نے امیر کو ''امیر الشعرا'' بنا دیا۔ اور حضور نظام کی استادی سے داغ ''بلبل ہندوستان'' اور ''فصیح الملک'' ہو گئے۔ لیکن غریب جلال جو اس سے بھی زیادہ شاندار خطابات کا مستحق تھا، کچھ نہ ہوا، اور لکھنؤ کے ایک دور افتادہ محلّہ ''منصور نگر'' میں اپنی زندگی کے آخری دن نہایت ضیق و گمنامی میں بسر کیے۔''[۱۱]

جلال کو لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب کا نمائندہ شاعر تسلیم کیا جاتا ہے اور اسی لیے ان کی شاعری میں لکھنؤ کی مٹتی ہوئی تہذیب کی عکاسی پائی جاتی ہے۔ بحیثیت شاعر ان کا شمار لکھنؤ کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔ البتہ جو چیز ان کو اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہے وہ اصلاح زبان، لغت نویسی، عروض دانی اور فن تاریخ گوئی کی خدمات ہیں۔

جلال لکھنوی کے چار دیوان طبع ہو کر مقبول ہو چکے ہیں۔ ایک مجموعہ مخمسات کا بھی ہے۔ جلال لکھنوی کو بجا طور پر غزل کے شاعر کے طور پر شہرت ملی مگر انھوں نے غزل کے علاوہ قصیدہ، رباعی، مخمس، مسدس وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔

جلال لکھنوی کا شمار اردو کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے انھیں درجہ دوم کے کلاسیکی اساتذہ میں شمار کیا ہے۔[۱۲] انھوں نے جلال کے بارے میں ایک اہم بات یہ بھی لکھی ہے کہ ان کے یہاں رعایتوں کا استعمال بھی خوب ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''مصحفی اور جلال دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں، لیکن معنی کے وہ ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں۔[۱۳]

اس زمانے میں لکھنؤ کا چپہ چپہ شاعری سے گونج رہا تھا۔ یہاں کے شعرا عموماً عیش پسند مزاج کے زیر اثر شاعری سے پہچانے جاتے تھے۔ اسی لیے لکھنؤ کی شاعری کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ واہ کی شاعری ہے۔ یہاں کے شعری تجربات میں کنگھی، چوٹی اور انگیا کو اہمیت حاصل رہی اور یہی لکھنوی شاعری کی پہچان بن گئے۔ جلال لکھنوی نے اسی ماحول میں پرورش پائی انھوں نے جہاں واردات قلبی کو شامل کر کے اپنی شاعری کا ایک نیا رنگ قائم کرنے کی کوشش کی وہیں ان کے یہاں زبان و بیان کی لکھنوی صفات بھی بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ جلال لکھنوی کی انھیں خصوصیات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے جمیل جالبی نے لکھا ہے:

> ''ناسخ و رشک سے زبان کا رشتہ ناتا جوڑنے کے باوجود کنگھی، چوٹی، انگیا یا قافیہ پیمائی والی لکھنوی شاعری نہیں ہے اور نہ یہ ویسی شاعری ہے جیسی ہمیں

دہلوی شعرا غالب، مومن، شیفتہ، بہادر شاہ ظفر وغیرہ وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔
یہ دراصل رنگ ناسخ میں رنگ آتش کا امتزاج ہے۔یہی امتزاج جلال کی
انفرادیت اور ان کی غزل کی پہچان ہے۔۔۔۔اور اسی ''امتزاج'' کی وجہ سے
وہ اس دور کے اہم شاعر ہیں۔''[۱۳]

چوں کہ جلال لکھنوی نے زندگی کے کئی برس رامپور میں گزارے تھے۔ان کی شاعری کے فروغ اور استحکام میں یہاں کا بھی بہت عمل دخل ہے۔یہیں داغ دہلوی،امیر مینائی جیسے شعرا کی صحبت ملی۔جلال سے پہلے داغ دہلوی اور امیر مینائی رامپور آچکے تھے اور اپنی شاعری سے دربار رامپور کو شہرت دوام عطا کر رہے تھے۔اسی درمیان جلال کو بھی رامپور مدعو کیا گیا۔جلال کے تخلیقی رنگ کی بہت سی پرتیں یہیں آ کر کھلیں۔جلال کے یہاں رنگین اشعار بھی ہیں مگر ان کے یہاں صفائی اور روزمرہ پر زیادہ زور ملتا ہے۔ایک ہی زمین اور تقریباً یکساں مضمون کے حامل بعض اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ جلال اپنے معاصرین سے کسی طرح کم نہیں تھے۔اس نوع کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں:

ہم اور جاتے نہ پیر مغاں کی صحبت میں
بہت ابھارنے والا تھا اک شباب نہ تھا
(جلال لکھنوی)

وہ کون تھا جو خرابات میں خراب نہ تھا
ہم آج پیر ہوئے کیا کبھی شباب نہ تھا
(امیر مینائی)

جواں ہوئے تو قیامت ہوئے خدا کی پناہ
ترا بھی رنگ اے آمد شباب نہ تھا
(داغ دہلوی)

دل ہی نہیں کہتا رخ جاناں نہیں دیکھا
آنکھوں میں بھی تکرار ہے ہاں ہاں نہیں دیکھا
(جلال لکھنوی)

کیا شوق ہے دکھلا کے جو رخ پوچھیں وہ مجھ سے

اب بھی نہیں دیکھا تو کہوں ہاں نہیں دیکھا
(امیر مینائی)
کیا ہم نے عذاب شب ہجراں نہیں دیکھا
تم کو نہ یقیں آئے تو ہاں ہاں نہیں دیکھا
(داغ دہلوی)

ان اشعار سے جلال کے شاعرانہ کمال کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔مضمون اور انداز واسلوب میں ان کے یہاں کس قدر برجستگی ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی مشہورزمانہ کتاب شعرشورانگیز میں لکھا ہے کہ پرانے زمانے میں لوگ چھوٹی عمر میں ہی کمال حاصل کر لیتے تھے اسی تناظر میں انھوں نے لکھا ہے کہ انیسویں صدی تک کے شعرا میں جن میں داغ،جلال،امیر مینائی بھی آتے ہیں،ان کے یہاں اوائل عمر سے ہی پختگی اور مشاقی ملتی ہے۔۱۵؎

جلال لکھنوی کا شمار لکھنؤ اسکول کے بڑے اساتذہ میں ہوتا ہے۔ان کے شاگردوں کی تعداد بہت زیادہ تھی وہ محض رامپور اور لکھنؤ تک محدود نہ تھے بلکہ ان کے شاگردوں کا حلقہ بہت وسیع تھا۔ان کے بعض شاگردوں نے لکھنؤ کے شعری منظر نامے کو ان کے بعد بھی بلند کیا جن میں ایک نمایاں نام آرزو لکھنوی کا ہے۔ان کے علاوہ ان کے شاگردوں میں جو مشہور ہوئے ’’حکیم مرزا احمد دانش(1274ھ۔1928ء وفات)،سید محمد مہدی کمال(وفات:1911ء)،محمد شاہ خاں کاوش(19 14وفات)،میر ذاکر حسین یاس(1838۔1907)وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔

جلال نے قصیدے بھی کہے۔ان کے تمام دیوان میں قصیدے موجود ہیں۔غزل کے ساتھ ساتھ قصائد میں بھی اس عہد کی سماجی وتمدنی تصویر کشی جلال نے بحسن وخوبی کی ہے۔ان کے قصیدوں کے بارے میں جمیل جالبی نے لکھا ہے:

’’قصیدوں میں مطلع عموماً برجستہ،صاف اور معنی خیز ہوتا ہے۔تشبیہوں میں کبھی معشوق کا تصور قائم کرتے ہیں یا کسی دلچسپ واقعہ سے ابتدا کرتے ہیں یا پھر بہار کو موضوع سخن بناتے ہیں۔اسی طرح ’’گریز‘‘میں بھی وہ نہایت چابک دستی کا اظہار کرتے ہیں۔لیکن مدح میں جو قصیدے کی جان ہے،ان کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔اصل میں مدح ان کے جلالی مزاج سے

مناسبت نہیں رکھتی اور اسی لیے ان کے قصیدے مبالغہ اور جوش بیان سے عام
طور سے خالی ہوتے ہیں۔... ان کے قصیدے پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے
کہ قصیدہ ان کا میدان نہیں ہے۔''۱۶

اس کے علاوہ بھی متعدد شعری اصناف میں جلال لکھنوی نے تجربہ کیا اور ان تجربوں کو اہمیت حاصل ہے۔ان کی سات کتابیں فنون شعر و تحقیق لغات پر لکھی گئی ہیں۔ان کا ذکر آگے آئے گا۔

جلال لکھنوی کی تصنیفات و تالیفات جن میں بارہ مطبوعہ اور تین غیر مطبوعہ ہیں، ان میں اکثر کا نام تاریخی ہے جو حسب ذیل ہیں:

1۔شاہد شوخ طبع (دیوان اول)

یہ دیوان مطبع انوار محمدی، لکھنؤ سے 1300ھ بمطابق 1883ء میں شائع ہوا۔284 صفحات پر مشتمل اس دیوان میں 229 غزلیں، 5 قصائد، 108 مخمس، ۹ ترجیع بند، 11 رباعیات اور آخر میں قطعات تاریخ شامل ہیں۔

دیوان اول میں شامل قصائد کے عنوان اس طرح سے ہیں۔

1۔قصیدہ درتہنیت جشن خسرو باغ کی جناب نواب کلب علی خان

2۔قصیدہ درتہنیت عید فطر نواب کلب علی خان

3۔قصیدہ درمدح نواب کلب علی خاں

4۔قصیدہ ریاست رامپور دام اقبالہم واجلالہم

5۔قصیدہ درتہنیت جشن کتخدائی ولی عہد اعلیٰ حضرت خداوند نعمت والی ریاست رامپور

دیوان اول کی اشاعت پر داغ دہلوی نے قطعہ تاریخ کہا تھا۔یہ قطعہ بھی اس دیوان میں شامل ہے۔داغ دہلوی کا قطعہ تاریخ یہاں پیش کیا جارہا ہے:

دیوان با مذاق سخن سنج طبع شد
یا رب رسد نوید بہر صاحب کمال
بر جستہ گفت مصرع تاریخ طبع داغ
آہنگ طبع نازک ضامن علی جلال
(۱۳۰۰ھ)۱۷

2۔کرشمہ گاہ سخن (دیوان دوم)

جلال کا دوسرا دیوان مطبع فیض محمدی لکھنؤ سے، 1301ھ بمطابق 1883ء میں شائع ہوا۔ اس دیوان کا غیر تاریخی نام انھوں نے 'زبان حال' رکھا تھا۔ 213 صفحات پر مشتمل اس دیوان میں 233 غزلیں، پانچ قصائد، 66 مخمس، 5 رباعی، 12 ترجیع بند، 2 قطع تہنیت اور 4 قطعات تاریخ شامل ہیں۔ دیوان میں شامل قصائد کے عنوان اس طرح سے ہیں۔

1۔ قصیدہ در تہنیت جشن مسند نشینی نواب کلب علی خاں
2۔ قصیدہ محمد یوسف علی خاں مغفور
3۔ قصیدہ در تہنیت جشن آمدن کلب علی خاں
4۔ قصیدہ در تہنیت جشن باغ نظیر
5۔ قصیدہ برشکالیہ حسب فرمائش نواب کلب علی خاں

3۔ مضمون ہائے دلکش (دیوان سوم)

دیوان سوم مطبع انوار محمدی لکھنؤ سے 1306ھ بمطابق 1888ء میں شائع ہوا۔ اس دیوان کا غیر تاریخی نام 'خیالات بے مثال' ہے۔ یہ دیوان 96 صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں 105 غزلیں، 7 قصائد، 9 مخمس اور 24 قطعات تاریخ شامل ہیں۔

دیوان میں شامل قصائد کے نام اس طرح سے ہیں۔

1۔ سرور کائنات محمد مصطفٰے صلی اللہ علیہ وسلم
2۔ حضرت علی رضی اللہ عنہ
3۔ حضرت علی رضی اللہ عنہ
4۔ حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ
5۔ جناب حسنین
6۔ شیخ حسین میاں والی منگرول
7۔ مدح ملازمان شیخ حسین میاں والی منگرول

اس دیوان کا قطعہ تاریخ کئی لوگوں نے کہا ہے اور یہ سبھی قطعات اس دیوان میں درج ہیں۔ جلال لکھنوی کے بیٹے سید محمد مہدی کمال کا قطعہ تاریخ درج کیا جاتا ہے:

دیوان کھلے ہوئے ہیں جناب جلال کے
برپا جہاں مشاعرہ کی انجمن ہے آج

کوئی کرشمہ گاہ سخن کا ہے مدح خواں
شاہد بھی شاہدِ شعرائے زمن ہے آج
شہرت بہت ہے تیسرے دیوان کی مدح کا
جو گوش اہل ہوش میں حلقۂ فگن ہے آج
مصرع ہے اس کی طبع کی تاریخ کا کمال
آفاق میں جلال کا دورِ سخن ہے آج
(1306ھ)۱۸

نظم نگاریں (دیوان چہارم) تصویر عالم پریس لکھنؤ سے 1321ھ بمطابق 1903ء میں شائع ہوا۔اس دیوان کا غیر تاریخی نام 'حسن مقال' ہے، جو 196 صفحات پر مشتمل ہے۔دیوان چہارم کا آغاز قصیدے سے ہوتا ہے۔ پہلا قصیدہ امام زمان صاحب الامر،اور دوسرا در مدح ملازمان والی ریاست رامپور کے نام ہے۔اس دیوان میں 318 غزلیں ہیں۔

اتر پردیش اردو اکادمی نے ''انتخاب کلام میر ضامن علی جلال'' کے عنوان سے جلال لکھنوی کے کلام کا ایک مختصر سا انتخاب شائع کیا تھا جس کے مرتب سید سکندر آغا ہیں۔۱۹

5۔مجموعہ مخمسات: جلال لکھنوی کے ان دس مخمسات کا مجموعہ ہے، جوانھوں نے اپنے شاگرد رؤف احمد خان بہادر پرتو مدراسی کے دیوان سوم کی دس غزلوں پر کہا ہے۔بیس صفحات پر مشتمل اس مجموعے کے آخر میں وہ چار قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جو اس کے طبع ہونے کی خوشی میں کہے گئے۔یہ قطعات جلال لکھنوی،سید محمد مہدی کمال،محمد عبدالقادر،نواب مرزا خاں توقیر نے کہے تھے۔سید مہدی کمال کا قطعہ تاریخ فارسی میں ہے۔واضح رہے کہ محمد عبدالقادر اس مجموعے کے کاتب ہیں جبکہ توقیر جلال کے شاگرد ہیں۔ان سبھی قطعات تاریخ سے 1324ھ برآمد ہوتا ہے۔بطور مثال جلال لکھنوی کا قطعہ تاریخ پیش کیا جاتا ہے:

غزلیں بھی لاجواب ہیں مصرع بھی انتخاب
بے مثل و یادگار مخمس جدید ہیں
تاریخ ان کی طبع کی یوں لکھ دے اے جلال
نایاب روزگار مخمس جدید ہیں
(1324ھ)

لیکن یہ مجموعہ کسی سبب سے 1325ھ میں مطبع رزاقیہ مدراس سے شائع ہوا۔اس کے سرورق پر یہی سنہ درج ہے۔شاعری کے علاوہ جو خدمات ہیں وہ درج ذیل ہیں۔اس حوالے سے بھی جلال کو یاد کیا جاتا ہے۔

6۔افادۂ تاریخ (موسوم باسم تاریخی)

جلال لکھنوی کی یہ تصنیف1303ھ بمطابق دسمبر 1907ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی ۔ 35 صفحات پر مشتمل یہ تصنیف جلال لکھنوی کی فنی بصیرت کی آئینہ دار ہے۔اس فن سے تعلق اور دلچسپی کا اندازہ جلال کے ان دواوین سے ہوتا ہے جن کے تاریخی نام سطور بالا میں درج کیے جا چکے ہیں۔واضح رہے کہ تاریخ کی دو قسمیں ہیں صوری اور معنوی۔لفظاً جس سے کوئی زمانہ معلوم ہوا سے صوری کہتے ہیں۔حروف کے اعداد سے کوئی سنہ اگر برآمد ہو تو اسے معنوی تاریخ کہتے ہیں

۔

اس کتاب میں انھوں نے فن تاریخ گوئی سے متعلق عمدہ گفتگو کی ہے اور مثالیں بھی پیش کی ہیں۔اس سے فن تاریخ گوئی کی اہمیت اور اردو ادب میں اس کی افادیت کا خاطر خواہ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔کتاب کے مقدمے میں وہ لکھتے ہیں:

''اپنے اساتذہ محقق سے اس باب میں پایہ تحقیق کو پہنچا تھا بقید قلم لایا اور بنا اس رسالہ مختصرہ کی ایک مقدمہ اور تین باب ایک خاتمہ پر کہ وہ بھی مشتمل ۔ چند قاعدوں پر ہی قائم کی جاتی ہے اور نام تاریخی اس رسالے کے آغاز تالیف کا مادہ تاریخ اور ختم تالیف کا افادہ تاریخ رکھا جاتا ہے۔

آگے وہ تاریخ گوئی کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:

''جاننا چاہیے کہ تاریخ لغت میں کسی چیز کے وقت کے ظاہر کرنے کو کہتے ہیں اور مورخین یعنی تاریخ گو یوں کی اصطلاح میں کسی امر عظیم اور واقعہ قدیم ومشہور مانند کسی بادشاہ کی سلطنت یا کسی فتنۂ فساد و جنگ وکارزار یا شادی و مرگ یا بنای عمارت و باغ وغیرہ دیگر سوانح روزگار کی ابتدا کی مدت کے معین کرنے کو بولتے ہیں اور جب تاریخ لغوی واصطلاحی دونوں کی تعریف بیان ہو چکی تو اب تاریخ گو کو یہ بھی جاننا چاہیے کہ تاریخ کی جو ایک قسم معنوی ہے جس کا بیان انشاءاللہ آگے بڑھ ہو کر ہوگا اس میں بحث اعداد حروف سے کی

جاتی ہے۔ پس آ گاہ ہونا چاہیے کہ تاریخ میں حروف مکتوبی کا اعتبار کیا جاتا ہے، حروف ملفوظی معتبر نہیں ہوتے یعنی جو حرف کتابت میں آئے اس کے عدد لیے جاتے ہیں اور جو فقط بولا جائے کتابت میں نہ آئے اس کے عدد نہیں لیے جاتے۔''۲۱

7۔تحفۂ سخنوران، سرمایہ زبان اردو (اردو لغت)

زبان و بیان کا علم اس زمانے میں زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔جلال کے ایک نمایاں معاصر امیر مینائی نے بھی ایک لغت مرتب کیا تھا۔ضامن کی یہ کتاب پہلی مرتبہ انوار المطابع لکھنؤ سے 1304ھ میں شائع ہوئی۔اس لغت کی افادیت کو دیکھتے ہوئے اتر پردیش اردو اکادمی نے اس کا 1987 میں پہلا اکادمی اڈیشن شائع کیا تھا۔جو 416 صفحات پر مشتمل ہے اور یہی نسخہ میرے پاس موجود ہے۔یہ لغت اردو لغت نویسی کے ارتقائی سلسلے کی ایک اہم کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔کتاب کی اہمیت و افادیت کا اندازہ خود جلال لکھنوی کی درج ذیل تحریر سے کیا جا سکتا ہے:

''جب سے زبان اردوئے معلیٰ نے اپنے علم ایجاد کو میدان گاہ سخن میں بلند کیا کسی سخنور اردو زبان نے کوئی لغت ایسا کہ جامع ہو جملہ مفردات و مرکبات یعنی لغات و محاورات و کنایات و مصطلحات و مثلہائے زبان اردو کا اور بعضے ان لغات اردو کا جن کو جملہ یا بعض فصحائے متاخرین نے استعمالاً ترک کر دیا ہے اور بعضے ان لغات کا جن میں باہم فصحا میں اختلاف ہے... آج تک نہیں لکھا گیا۔۲۲

متعدد وجوہ سے اس کتاب کا ذکر ہوتا رہا ہے۔ممتاز ادبی مورخ جمیل جالبی نے اسے مفید اور کارآمد بتاتے ہوئے لغت نویسی کی ارتقا کی پہلی کڑی سے تعبیر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''یہ اردو لغت نویسی کی ارتقا کی پہلی کڑی ہے اور پہلی کڑی ہوتے ہوئے یہ آج بھی مفید اور کارآمد ہے۔اس لغت کے بعد تالیف ہونے والے لغات میں ایک طرف اسناد و نظائر کی روایت عام ہوئی اور دوسری طرف اردو لغت نویسی کا آغاز ہوا۔اس لغات میں الفاظ، محاوروں، کنایوں اور اصطلاحات کے سارے معنی نہیں دیے گئے ہیں لیکن جو کچھ دیے گئے ہیں وہ عام طور پر صحیح ہیں۔اس میں لکھنؤ کی زبان کو معیار بنا کر زیادہ تر اسناد وہیں کے شعرا کے

کلام سے اخذ کی گئی ہیں۔ جن میں ناسخ، آتش، برق، رشک، اسیر، وزیر، بحر اور صبا کے ساتھ گاہ گاہ میر، درد، ذوق، غالب کے اشعار اور مصرع بھی شامل کیے گئے ہیں۔ اس لغت کی ایک تاریخی اہمیت یہ ہے کہ باقاعدہ طور پر اردو زبان کی پہلی لغت ہے اور دوسرے یہ کہ اس لغت نے اردو میں لغت نویسی کی روایت کو متاثر کر کے آگے بڑھایا ہے۔ یہ لغت ایک طرف رشک کی ''نفس اللغہ'' اور ''بحر البیان'' کا تکملہ ہے اور دوسری طرف امیر مینائی کی امیر اللغات کا نقطۂ آغاز بھی۔ اگر جلال کی تصانیف میں سرمایہ زبان اردو، قواعد منتخب اور رسالہ تذکیر و تانیث ہی کو سامنے رکھا جائے تو وہ اپنے دور اور اپنے ہم عصروں میں بحیثیت زبان دان و محقق نمایاں و ممتاز نظر آتے ہیں اور کوئی ادبی مورخ ان کی علمی خدمات کو نظر انداز نہیں کرسکتا۔'' ۲۳

8۔ تنقیح اللغات:

اس کے بارے میں آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ یہ مطبوعہ نسخہ دستیاب نہیں ہے۔ میرے پاس قلمی نسخہ ہے جس میں سنہ تالیف یا سنہ طباعت درج نہیں ہے۔ ۲۴ اس کے علاوہ اس لغت کا ذکر زیادہ تر تاریخ نگاروں نے کیا ہے لیکن دستیاب ہونے کا ذکر نہیں ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے اس لغت کے بارے میں کافی اطلاعات بہم پہنچائی ہیں جن سے ہمیں جلال لکھنوی کی اس کتاب کے بارے میں معلومات ملتی ہیں۔ انھوں نے مطبوعہ نسخے کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دستیاب نہیں ہوسکا ہے۔

9۔ دستور الفصحا (فن عروض پر ایک رسالہ)

اس رسالہ کو پروفیسر محمد حسن نے جلال کی تصانیف میں شامل کیا ہے ۲۵ اس کے علاوہ رام بابو سکسینہ نے بھی جلال کی ہی تصنیف قرار دیا ہے۔ ۲۶ لیکن سید سلیمان حسین اور راز یزدانی اسے جلال کے بجائے ان کے بیٹے میر مہدی کمال کی تصنیف قرار دیتے ہیں۔ راز یزدانی نے یہ لکھا ہے کہ یوسفی پریس لکھنؤ سے شائع ہوا لیکن سنہ اشاعت درج نہیں کیا ہے۔ ۲۶ 'دبستان جلال' میں سید سکندر آغا نے اپنے تفصیلی مضمون میں اسے جلال کے بیٹے کی ہی تصنیف قرار دیا ہے اور اس رسالے کے بارے میں کافی معلومات فراہم کی ہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ دو حصوں پر مشتمل ہے لیکن انھوں نے بھی سنہ طباعت درج نہیں کیا ہے۔ ۲۷ اس پر مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔

10۔ گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) (اردو کی فارسی لغت ہے) منشی نول کشور پریس، لکھنؤ سے

1880ء میں شائع ہوئی۔اس کا اردو ترجمہ جلال لکھنوی نے سرمایہ زبان اردو کے نام سے کیا تھا۔ اور بہت سارے الفاظ کو ترک کر دیا تھا جو گلشن فیض میں شامل تھے۔اور یہ لغت 800 صفحات پر مشتمل ہے۔اس تصنیف کے بارے میں جمیل جالبی لکھتے ہیں۔

> ''گنجینہ زبان اردو (گلشن فیض) میں الفاظ و محاورات کی تعداد زیادہ تھی ''سرمایہ زبان اردو' میں قدرے کم ہے۔گنجینہ زبان اردو (گلشن فیض) مطبوعہ کے صفحات کی تعداد ۸۰۰ ہے جب کہ سرمایۂ زبان اردو (مطبوعہ) کے صفحات کی تعداد ۳۲۸ ہے۔میں نے دونوں کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ حمد و نعت کے فوراً بعد فارسی زبان میں لکھی ہوئی ''وجہ تالیف'' کو کم و بیش لفظ بہ لفظ اردو میں ترجمہ کر دیا ہے اور بہت سے ایسے الفاظ بھی ترک کر دیے ہیں جن کو جلال نے ضروری نہیں سمجھا۔''۲۹

(سرمایہ زبان اردو) کے نام جو نسخہ میرے پاس موجود ہے اس میں صفحات کی تعداد 416 ہے اور یہ اتر پردیش اردو کادمی سے دوبارہ (1987) میں شائع ہوئی تھی۔جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

11۔منتخب القواعد یا قواعد منتخب (قواعد پر ایک رسالہ ہندی الفاظ کی تحقیق)

النا ظر پریس لکھنؤ سے 1304ھ میں یہ کتاب شائع ہوئی۔کتاب کے سرورق پر اس کا نام قواعد منتخب دیا گیا ہے جب کہ تمہید میں جلال لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''اور نام اس کا ''منتخب القواعد'' رکھا گیا ہے۔جلال نے اس تصنیف کو نظام دکن محبوب علی خاں سے منسوب کیا ہے۔۳۰

12۔مفید الشعرا (تذکیر و تانیث پر ایک رسالہ)

محمد اطہر عثمانی ناظم راشد کمپنی دیو بند نے اپنے کتب خانہ راشد کمپنی دیو بند سے 1884ء میں شائع کیا۔تذکیر و تانیث پر یہ مختصر رسالہ اردو زبان و ادب کا ایک اہم رسالہ ہے۔اس رسالہ کا دوسرا اڈیشن مطبع مجیدی کانپور سے (1928ء بمطابق 1347ھ) میں شائع ہوا۔جلال لکھنوی نے تمہید میں اس رسالہ کا نام ''کارآمد شعرا'' لکھا ہے۔مفید الشعرا کی تمہید میں وہ لکھتے ہیں:

> ''حکیم سید ضامن علی جلال لکھنوی عرض کرتا ہے کہ اس ہیچمداں کی تالیفات سے جو پہلے رسالہ کارآمد شعرا بحث تذکیر و تانیث میں 1293ھ میں طبع ہوا تھا وہ ناقص و ناتمام اور نہایت غلط چھپا تھا اور قطع نظر اس کے خطبے میں نام نامی و اسم گرامی مؤلف کے آقائے نعمت اعلی حضرت قدر قدرت نواب کلب

علی خاں صاحب بہادر خلد آشیاں والی ریاست رامپور کا بھی درج نہ تھا... زیور ترتیب نو سے مرتب ومزین ہوکر بزم ناظرین بالغ نظر وانجمن مشتاقانِ دیدہ ور میں اپنا جلوہ دکھاتا ہے اور اب نام اس کا مفید الشعرا رکھا جاتا ہے اور یہ رسالہ ایک مقدمہ اور چند قائدوں اور چند فصلوں پر بنا پاتا ہے۔''۳۱

یہ رسالہ 65 صفحات اور 37 فصلوں پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ اس رسالے کے دیباچہ میں 18 اشعار نواب کلب علی خاں کی مدح میں قصیدے کی نوعیت کے درج کیے گئے ہیں۔

غیر مطبوعہ کتابیں:

13۔ دیوان پنجم۔ یہ دیوان ابھی تک شائع نہیں ہوسکا ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے لکھا ہے کہ حضرت آرزو لکھنوی اپنے یہاں ایک قلمی نسخہ بتاتے ہیں۔۳۲ لیکن خود آرزو لکھنوی نے اس رسالے کو اپنے پاس ہونے کا کوئی دعویٰ نہیں کیا ہے اور نہ انھوں نے اپنی کسی کتاب یا جلال لکھنوی سے متعلق کسی تحریر میں اس کا ذکر کیا ہے کہ وہ میرے پاس ہے۔ صرف اتنا لکھا ہے کہ دیوان پنجم غیر مطبوعہ ہے۔۳۳

14۔ رسالہ عروض وقوافی۔ اس رسالہ کے بارے میں پروفیسر محمد حسن نے لکھا ہے کہ اس رسالے کا قلمی نسخہ کتب خانہ سرکاری رامپور میں میری نظر سے گزرا۔۳۴

15۔ داستان بالا باختر۔ تین جلدوں پر مشتمل یہ داستان رام پور رضا لائبریری میں موجود ہے۔ واضح رہے کہ کلب علی خاں کے عہد میں جلال لکھنوی نے یہ داستان کہی تھی، ہنوز شائع نہیں ہوسکی ہے۔ اس داستان کے بارے میں راز یزدانی نے لکھا ہے کہ: اس داستان کی پہلی جلد قلمی صفحہ 376 دوسری جلد قلمی 288 اور تیسری جلد قلمی صفحات 215۔ حکیم سید ضامن علی جلال لکھنوی کے نام سے موجود ہے۔۳۵

ان کتابوں کے مطالعہ کے بعد آرزو لکھنوی کا یہ کہنا حق بجانب ہے کہ:

''ان تصانیف کے مطالعے کے بعد ہر شخص یہ کہنے پر مجبور ہوتا ہے کہ جس بزرگ نے ایسی ادب آموز کتابیں اپنی یادگار چھوڑی ہوں، وہ دنیائے ادب میں کبھی گمنام نہیں رہ سکتا۔''۳۶

ان سطور سے جلال لکھنوی کی ادبی خدمات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ چونکہ ان کی مکمل ادبی خدمات کا

تذکرہ عام طور پر یکجا نہیں ملتا۔ اس مضمون میں ان کی کتابوں کی دیگر اشاعتوں کے بارے میں بھی تفصیلات سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ضرورت ہے کہ ان کی کتابوں کے محقق ایڈیشن تیار کیے جائیں اور ان کا کلیات بھی مرتب کیا جائے۔

○

حواشی

۱۔ تذکرہ انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص103، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ، 1982

۲۔ حالات جلال، آرزو لکھنوی، ص51، چند ادبی مشاہیر پر تحریریں انتخاب رسالہ ہندوستانی پٹنہ، 1913 تا 1948

۳۔ تذکرہ خمخانہ جاوید، جلد دوم، ص239، لالہ سری رام، امپیریل بک ڈپو پرنس دہلی، 1911

۴۔ لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ص 2 4 2، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، سرفراز قومی پریس لکھنؤ، دسمبر 1973

۵۔ حالات جلال، آرزو لکھنوی، ص51، چند ادبی مشاہیر پر تحریریں انتخاب رسالہ ہندوستانی پٹنہ، 1913 تا 1948

۶۔ اردو شعر و ادب کے فروغ میں نوابین رام پور کا حصہ، ڈاکٹر محمد الیاس، ص135، دہلی، 2009

۷۔ لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص 2 4 2، سرفراز قومی پریس لکھنؤ، دسمبر 1973

۸۔ ایضا، ص241

۹۔ جلال لکھنوی: سوانح حیات کلام پر تنقید مع انتخاب کلام، پروفیسر محمد حسن، ص11، کراچی پاکستان، 1947

۱۰۔ لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص247، سرفراز قومی پریس لکھنؤ، دسمبر 1973

۱۱۔ جلال لکھنوی اور ان کی شاعری، سید سلیمان ندوی، ص390، 391 رسالہ ہندوستانی الہ آباد، جولائی 1933

۱۲۔ اردو غزل کے اہم موڑ، شمس الرحمن فاروقی، ص89، غالب اکیڈمی نئی دہلی، 2015

۱۳۔ شعر شور انگیز جلد دوم، شمس الرحمن فاروقی، ص479، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

دہلی،1991
۱۴۔تاریخ ادب اردوجلد چہارم حصہ دوم،جمیل جالبی،ص1285،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،2012
۱۵۔شعرشور انگیز جلد دوم ،شمس الرحمٰن فاروقی ،ص400،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی،1991
۱۶۔تاریخ ادب اردوجلد چہارم حصہ دوم،جمیل جالبی،ص1286،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،2012
۱۷۔شاہدشوخ طبع،جلال لکھنوی،ص276،مطبع انوارمحمدی لکھنؤ،1300
۱۸۔مضمون ہائے دلکش،جلال لکھنوی،ص94،مطبع انوری لکھنؤ،1306ھ
۱۹۔انتخاب کلام میرضامن علی جلال،مرتب سیدسکندرآغا،اترپردیش اردواکادمی لکھنؤ،1997
۲۰۔مجموعہ مخمسات،جلال لکھنوی،ص20،مطبع رزاقیہ مدراس،1325ھ
۲۱۔افادہ تاریخ،جلال لکھنوی،ص2،درمطبع ابحات لکھنؤ،1303ھ
۲۲۔سرمایہ زبان اردو،جلال لکھنوی،ص1،اترپردیش اردواکادی لکھنؤ،1887
۲۳۔تاریخ ادب اردوجلد چہارم حصہ دوم،جمیل جالبی،ص1283،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ہلی،2012
۲۴۔حالات جلال ،آرزولکھنوی ،ص81،چندادبی مشاہیر پرتحریریں انتخاب رسالہ ہندوستانی پٹنہ،1913تا1948
۲۵۔جلال لکھنوی : سوانح حیات کلام پرتنقید مع انتخاب کلام،پروفیسرمحمدحسن،ص39،کراچی پاکستان،1947
۲۶۔تاریخ ادب اردو،رام بابوسکسینہ مترجم محمدحسن عسکری،ص283،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،2017
۲۷۔جلال لکھنوی،رازیزدانی،ص15, رسالہ نگارلکھنؤ،مارچ1957
۲۸۔دبستان جلال،سیدسکندرآغا،ص122،انج پریس لکھنؤ،1996
۲۹۔تاریخ ادب اردوجلد چہارم حصہ دوم،جمیل جالبی،ص1270.71،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،2012

۳۰۔ایضاً۔ص1272
۳۱۔رسالہ مفید الشعرا،جلال لکھنوی،ص3،راشد کمپنی دیوبند،1884
۳۲۔جلال لکھنوی ،سوانح حیات کلام پر تنقید مع انتخاب کلام،پروفیسر محمد حسن،ص40،کراچی پاکستان،1947
۳۳۔حالات جلال ،آرزو لکھنوی ،،ص82،چند ادبی مشاہیر پر تحریریں انتخاب رسالہ ہندوستانی پٹنہ،1913 تا1948
۳۴۔جلال لکھنوی:سوانح حیات کلام پر تنقید مع انتخاب کلام،پروفیسر محمد حسن،ص160،کراچی پاکستان،1947
۳۵۔جلال لکھنوی،راز یزدانی،ص13 رسالہ نگار لکھنؤ،مارچ1957
۳۶۔حالات جلال ،آرزو لکھنوی ،ص82،چند ادبی مشاہیر پر تحریریں انتخاب رسالہ ہندوستانی پٹنہ،1913 تا1948

فیضان الحق

سردار جعفری سے متعلق ایک اہم کتاب
(تجزیاتی مطالعہ)

علی سردار جعفری کا شمار ترقی پسند تحریک کے فعّال اراکین میں ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف ایک شاعر، افسانہ نگار، ڈراما نویس اور نقاد تھے، بلکہ ترقی پسند فکر کے مبلغ، شارح اور وکیل بھی تھے۔ عام طور پر علی سردار جعفری کا نام زبان پر آتے ہی ہمارے اذہان میں بڑی بڑی آنکھ، کشادہ پیشانی اور لمبے بالوں والا ایک ایسا چہرہ ابھرتا ہے جسے لوگ متشدد ترقی پسند ادیب کے نام سے جانتے ہیں۔ لیکن تحقیق طلب امر یہ ہے کہ کیا سردار جعفری ترقی پسند تحریک کو لے کر واقعی انتہا پسندی کے شکار تھے یا پھر ان کی شبیہ سازی میں کسی ادبی سیاست کا حصہ تھا؟ دوسرا اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سردار جعفری کی تخلیق اور ان کی تنقید کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا ان کی تخلیقات میں بھی ہم ان اصولوں کی پابندی دیکھتے ہیں جن کا ذکر انھوں نے خود اپنے تنقیدی افکار میں کیا ہے یا پھر ان کی تخلیق، تنقید سے کچھ مختلف ہے؟ تیسری اہم بات یہ ہے کہ سردار جعفری کے تنقیدی تصورات جامد، ٹھس اور ساکت قسم کے تھے یا پھر ان میں کوئی تبدیلی، انحراف یا اصلاح کی صورت بھی پائی جاتی ہے؟ یہ اور ان جیسے متعدد امور کو لے کر سردار فہمی کی کوششیں ایک زمانے سے چلی آ رہی ہیں۔ اس سلسلے میں مضامین کے علاوہ چند اہم کتابیں جو سردار جعفری کی شخصیت اور ان کے کارناموں کو مدنظر رکھ کر تصنیف کی گئیں ان میں ''علی سردار جعفری: شخصیت اور شاعری۔ از محمد ایوب واقف (۱۹۸۴)، علی سردار جعفری شخصیت اور فن۔ از علی احمد فاطمی (۱۹۹۴)، علی سردار

جعفری: ایک مطالعہ۔از وارث علوی (۲۰۰۱)، علی سردار جعفری: ایک مطالعہ۔از رفیعہ شبیم عابدی (۲۰۰۲)، علی سردار جعفری: شخص، شاعر اور ادیب۔از عبدالستار دلوی (۲۰۰۲) وغیرہ شامل ہیں۔علاوہ ازیں ماہنامہ 'افکار' (۱۹۹۱) اور ''کتاب نما'' (۲۰۱۱) نے سردار جعفری نمبر شائع کر کے ان کے تئیں اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے۔لیکن سردار جعفری کی شخصیت کے بہت سے پہلو ابھی بھی تشنۂ تعبیر نظر آتے ہیں اور ان پر نئے سرے سے کام کرنے کی ضرورت ہے۔سردار فہمی کی انہیں کوششوں میں سے ایک کوشش ''غالب انسٹی ٹیوٹ'' (دہلی) کے ذریعہ ۲۰۱۳ میں کی گئی۔ جہاں ایک شاندار بین الاقوامی سمینار کا انعقاد کیا گیا۔ اس سمینار کے متعلق غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی صاحب لکھتے ہیں:

''ہم نے ۲۰۱۳ میں ممتاز ترقی پسند شاعر علی سردار جعفری پر ایک بین الاقوامی سمینار کا انعقاد کیا تھا، جس میں ملک اور بیرون ملک کے اہم علما اور ادبا نے شرکت کی تھی''۔[۱]

اس سمینار میں اردو زبان وادب کی مایہ ناز ہستیوں نے شرکت کی تھی۔جن میں پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر عتیق اللہ، ڈاکٹر خلیق انجم، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر محمد ضیاء الدین احمد شکیب، پروفیسر علی احمد فاطمی، جناب انور معظم، محترمہ کشور ناہید، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، جناب زبیر رضوی، ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اور پروفیسر انیس اشفاق وغیرہ کے نام سرفہرست ہیں۔ بعد میں سمینار میں پڑھے گئے مقالات کو کتابی شکل میں ''ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری'' کے نام سے ادارے نے ہی شائع کر کے قارئین کے سامنے پیش کیا۔ ہماری کوشش بس اتنی ہے کہ اس کتاب میں شامل مقالات کا تجزیاتی مطالعہ کر کے ان نتائج کو اخذ کیا جائے جن کے سبب سردار جعفری کی ادبی شخصیت کو پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔اور یہ بھی معلوم کیا جائے کہ سردار جعفری کی تخلیقات کے ساتھ ان کے تنقیدی افکار کو کس نظر سے دیکھا گیا۔ کتاب کے مطالعے سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ اس سمینار میں پڑھے گئے مقالات سے سردار جعفری کی ادبی شخصیت کس حد تک سامنے آسکی ہے اور اس کے کتنے گوشے ابھی تشنۂ تعبیر ہیں۔سردار جعفری کو سمجھنے میں آسانی ہو، اس لیے کتاب میں شامل مقالات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ پہلے میں شخصیت سے متعلق مقالات، دوسرے میں تنقید سے متعلق اور تیسرے میں تخلیق سے بحث کرنے والے مقالات کا جائزہ پیش کیا جائے گا۔

(۱) شخصیت:

علی سردار جعفری کی ادبی سرگرمیوں کو ان کی شخصیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کتاب میں شامل کچھ ایسے مقالات کا ذکر ضروری ہے جو ہمیں سردار جعفری کی پوری شخصیت سے روبرو کراتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے طویل اور تفصیلی مضمون 'علی سردار جعفری: حیات و شخصیت' (پروفیسر علی احمد فاطمی) ہے۔ سردار جعفری سے پروفیسر علی احمد فاطمی کو گہری دلچسپی رہی ہے۔ جس کا ثبوت سردار جعفری سے متعلق ان کی دیگر تصنیفات و تالیفات سے ملتا ہے۔ ان میں ''کلیات علی سردار جعفری''، ''علی سردار جعفری: شخصیت اور فن''، ''باقیات علی سردار جعفری'' اور ''علی سردار جعفری: حیات اور تخلیقی جہات'' جیسی اہم کتابیں شامل ہیں۔

کتاب میں شامل مضمون کے مطابق علی سردار جعفری کی پیدائش ۲۹ نومبر ۱۹۱۳ کو بلرام پور (یوپی) کے ایک مہذب شیعہ خاندان میں ہوئی۔ ان کے آباو اجداد ایران کے مردم خیز شہر شیراز سے ہجرت کر کے ہندوستان آئے تھے۔ ان کی ابتدائی تعلیم بلرام پور کے ایک اسکول میں ہوئی۔ انہوں نے محض پندرہ سال کی عمر میں ایک مرثیہ لکھا تھا اور سر منبر اس کو سنانے پر بہت داد و تحسین حاصل کی تھی۔ اسی زمانے میں انہوں نے افسانے بھی لکھے اور اقبال جیسے بڑے شاعروں کے کلام کا مطالعہ کیا۔ سردار جعفری کی ذہن سازی میں علی گڑھ کا اہم کردار رہا ہے جہاں انہوں نے لینن کے نظریات سے واقفیت حاصل کی۔ تب تک ترقی پسند تحریک وجود میں آ چکی تھی اور سردار جعفری نے علی گڑھ ہی کی ایک محفل میں اپنا مضمون 'جدید اردو ادب اور نوجوانوں کے رجحانات' کے نام سے پیش کیا تھا۔ جس میں انہوں نے ادب کی موجودہ تمام اصناف کی سمت و رفتار میں ترقی پسندی کے عناصر کی نشان دہی فرمائی تھی۔ اسرار الحق مجاز اور سجاد ظہیر سے ان کی ملاقات نے علمی سرگرمیوں کو مزید تیز کر دیا۔ ۱۹۳۹ میں انہوں نے سبط حسن اور مجاز کے ساتھ مل کر لکھنؤ سے رسالہ 'نیا ادب' نکالنا شروع کیا۔ ۱۹۴۰ میں سردار جعفری کو ایک تقریر کی پاداش میں گرفتار کر کے جیل بھیج دیا گیا۔ اس گرفتاری کے خلاف خوب احتجاج ہوا۔ اور سردار جعفری نے اسی عالم اسیری میں انقلابی نظمیں لکھیں جو بعد میں 'پرواز' کے نام سے شائع ہوئیں۔ ممبئی میں سجاد ظہیر کی رہائش گاہ پر ترقی پسندوں کے جلسے ہوا کرتے تھے۔ سردار بھی اس میں شریک ہوتے رہے اور اپنی نظموں کے باغیانہ تیور سے ترقی پسندوں کا دل جیتتے رہے۔ ممبئی میں قیام کے دوران ان کی تخلیقی سرگرمیاں بڑھ گئیں اور انہوں نے نظم نگاری اور تنقید نگاری کے ساتھ ساتھ ایک رسالہ 'گفتگو' بھی جاری کیا۔ اپنی ادبی

سرگرمیوں کے بعد بالآخر ایک مہلک مرض میں مبتلا ہونے کے سبب ۸۷ سال کی عمر میں یکم اگست ۲۰۰۰ کو سردار جعفری اس دارِ فانی کو الوداع کہہ گئے۔

شخصیت سے متعلق دیگر مضامین میں 'علی سردار جعفری یادوں کے ہجوم میں' (محمد ضیاء الدین احمد شکیب)، 'نوک قلم سے اوراق پر ابھری سردار جعفری کی یادیں' (صغیر افراہیم) اور 'علی سردار جعفری: اپنے خطوط کی روشنی میں' (خلیق انجم) شامل ہیں۔ یہ مضامین سردار جعفری کی حیات اور ان کی شخصیت سے متعلق متعدد گوشوں کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ جس سے سردار کی شخصیت کو ان کے ملنے جلنے والوں اور دوستوں کے حوالے سے پہچاننا آسان ہو جاتا ہے۔ خلیق انجم نے سردار جعفری کے متعدد خطوط کے ذریعہ ثابت کیا ہے کہ سردار کو اردو زبان سے بیحد لگاؤ تھا اور وہ ہندی والوں کے اردو زبان کے ساتھ غیر منصفانہ رویے پر سخت ناراضگی کا اظہار کرتے تھے۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کے نام ایک خط میں وہ لکھتے ہیں:

''اردو کے سوال پر تمہارا مضمون میں نے پڑھ لیا تھا۔ تمہارے رویّے کے بارے میں کسی کو کوئی شکایت نہیں ہوگی۔ لیکن اصل مسئلہ ہندی کے ترقی پسند ادیب اور ہندی کے پارٹی ممبروں کا رویہ ہے۔ اکثر و بیشتر حضرات اردو کے خلاف ہیں اور جیسا تم جانتے ہو، آج سے نہیں بلکہ راہل شنکر تیاگی کے وقت سے، اب تک ان کی تعداد میں اضافہ ہو رہا ہے۔''[۲]

ان خطوط میں سردار جعفری کی ادبی سرگرمیاں، دوستوں سے بات چیت اور اس وقت کے حالات کے متعلق بھی بہت کچھ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس اعتبار سے خلیق انجم صاحب کی مرتبہ کتاب 'سردار جعفری کے خطوط' کی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے۔

(۲) تنقید:

کتاب میں شامل مقالات کے سب سے اہم مباحث سردار جعفری کی تنقید اور ان کے افکار و نظریات سے متعلق ہیں۔ ان مضامین میں سردار جعفری کو ایک نئے زاویے اور انصاف پسندی کے ساتھ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں کوئی بھی فیصلہ جذبات کی رو میں آ کر نہیں سنایا گیا ہے۔ بلکہ تمام باتیں دلائل کی روشنی میں پیش کی گئی ہیں اور دلائل کے لیے سردار جعفری کی تخلیقات اور تنقیدات کو ہی مدنظر رکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں کتاب کا پہلا ہی مضمون 'ترقی پسند ادبی روایت اور سردار جعفری' (پروفیسر شمیم حنفی) ہمیں ایک نئی آگہی بخشتا ہے۔ اب تک ترقی پسندی اور

جدیدیت کے نظریات میں جو انتہا پسندی پیدا ہو چکی تھی اس کا تجزیاتی انداز میں مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت جو کہ دو الگ الگ رجحان اور ایک دوسرے کی ضد کے طور پر لوگوں کے سامنے پیش کیے جاتے ہیں،بعض معاملات میں ایک دوسرے کے کافی قریب آ جاتے ہیں۔اس لیے جب تک ہم ان کی قربت اور دوریوں کے اسباب کا بنظر غائر مطالعہ نہیں کریں گے یہ تحریکیں ہمیں دو مختلف سمتوں میں کھڑی نظر آئیں گی۔ پروفیسر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت کے میلان کی شروعات کے دور میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے پر جوش وکلا کے یہاں جو تصادم اور تنازعات کی فضا ملتی ہے،اس پر ٹھنڈے دل سے غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اختلاف واقعتاً اتنا شدید نہیں تھا جتنا کہ دکھائی دیتا ہے۔جذباتیت کی رو میں میراجی اور راشد،جن کا تخلیقی آدرش سردار جعفری اور فیض کے مقابلے میں یکسر مختلف بلکہ متضاد سمجھ لیا گیا تھا،اس کا جائزہ اب نئے سرے سے لینے کی ضرورت ہے۔خاص طور پر اس لیے کہ بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی کے دوران،جدید اور ترقی پسند دونوں حلقوں میں اشتعال اور اختلاف کی جو لہر نمودار ہوئی تھی،اب غائب ہو چکی ہے۔اس پورے دور میں اگر ایک بار پھر سے داخل ہوا جا سکے،نظریاتی کشمکش اور تصادم کے اس پورے قصے کو پھر سے دیکھا جا سکے تو ایک بدلہ ہوا منظر نامہ سامنے آتا ہے''۔۳۳

شمیم حنفی صاحب نے سردار جعفری کا مطالعہ اسی بدلے ہوئے منظر نامے میں کرنے کی دعوت دی ہے۔انہوں نے سردار جعفری کی کلاسیکی متن پر تنقید اور ان کے دیگر تنقیدی نظریات کو سامنے رکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ سردار جعفری کا مطالعہ اب نئے سرے سے بطور ایک ادیب کے کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔انہیں ترقی پسندی کی جڑوں میں باندھ کر رکھنے سے ان کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ سردار جعفری نے وقت کے بدلنے کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو کافی تبدیل کر لیا تھا اور ان کی یہ فکری تبدیلی کبھی کبھی اتنی واضح ہو جاتی ہے کہ اپنے پچھلے افکار کی تردید کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔کبیر،میرابائی،غالب،اقبال،اور رومی وغیرہ سے متعلق سردار کے

افکار کو مدنظر رکھتے ہوئے شمیم حنفی صاحب لکھتے ہیں:

''یہاں کبیر کو اردو کی شعری روایت یا ہندی کی شعری روایت کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کے بجائے، دراصل انہیں ایک دیسی اور مقامی خلقیے کے ترجمان کی حیثیت سے سمجھا جانا چاہیے۔اس طرح سردار جعفری کی ترقی پسندانہ حسیت کے ایک نئے زاویے کی نشان دہی ہوتی ہے جس پر ان کے کسی اور ہم مسلک معاصر کی نظر نہیں پڑی تھی۔''[۴]

'سردار جعفری اور مارکسی جمالیات' کے عنوان سے ابوالکلام قاسمی نے بھی سردار جعفری کی فکری تبدیلی اور شدت میں اعتدال پیدا ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔خاص طور پر اقبال، میر اور غالب کے تعلق سے سردار جعفری کے پہلے اور بعد کے دونوں نظریات کو ایک ساتھ پیش کیا گیا ہے اور ان میں زمین و آسمان کا فرق نظر آتا ہے۔وہی سردار جعفری جو ترقی پسندی کے نشے میں ہر ایک کو مارکسی نظریہ میں بند کرنے کی کوشش میں لگے رہتے تھے، اخیر میں ایک معتدل رویہ اور کھلے ذہن کے ساتھ سامنے آجاتے ہیں، جہاں ان کے اندر کلاسیکی ادب کا احترام بھی ہے اور وہ اس کی الگ شعریات کے بھی قائل ہیں۔مثال کے طور پر ترقی پسند تحریک سے اپنی ولولہ انگیز وابستگی کے زمانے میں انہوں نے اقبال کی شاعری میں فاشزم کی علامتیں تلاش کی ہیں:

''اقبال نے اپنے شاہین کو تیمور، ابدالی، نپولین، اور مسولینی کی شکل میں دیکھا تھا، اور ان کے نزدیک پوری انسانی تاریخ ایسے ہی خودی سے سرشار افراد کے اشاروں پر چلتی ہے اور فوق البشر کی تلاش میں ہے۔یہ انفرادیت پرستی اور ہیرو پرستی خالص بورژوا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشسٹ کا روپ دھار لیتی ہے۔''[۵]

لیکن یہی سردار جعفری جب ''اقبال شناسی'' تصنیف کرتے ہیں تو نہ صرف ان کے تنقیدی نظریات بدل جاتے ہیں بلکہ وہ اقبال کی شان میں یوں قصیدہ خواں نظر آتے ہیں:

ناتوانوں کو عطا کی قوت ضرب کلیم
تو نے بخشے ملت بے پر کو بال جبرئیل
رند کیا ساقی بھی جس محفل میں پیاسا تھا وہاں
لے کے آیا دل کے پیمانے میں موج سلسبیل

زندگی دشوار تر کردی غلامی کے لیے
کھینچ دی اس طرح آزادی کی تصویر جمیل

اس کے علاوہ کتاب کے دیباچے میں اپنی بات کا آغاز وہ یوں فرماتے ہیں:

''اقبال مسلم بیداری کے شاعر تھے۔اس میں ایشیائی بیداری شامل ہے۔اقبال ہندوستان کی بیداری کے شاعر تھے، اس میں پوری تحریک آزادی شامل ہے اور اقبال عالم انسانیت کی بیداری کے شاعر تھے، اس میں اشتراکیت کی فتح اور کارل مارکس اور لینن کے افکار کی عظمت شامل ہے۔اقبال کی دوسری اور تیسری حیثیت ان کی پہلی حیثیت کی تردید نہیں کرتی بلکہ میرے نزدیک اس کی توثیق اور توسیع کرتی ہے۔ کیونکہ ہندوستان اور ایشیا کی مسلم بیداری عالم انسانیت کی بیداری کا ایک حصہ ہے۔اقبال صحیح معنوں میں عالمی شاعر تھے'' ۶

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ سردار جعفری نے ترقی پسند تحریک کے متشدد نظریات سے اپنے آپ کو کافی الگ کرلیا تھا اور یہی وجہ ہے کہ ان کی اپنی ہی باتوں میں ایک تضاد کی صورت پیدا ہوگئی ہے۔ یہ تضاد دراصل سردار کے متحرک ذہن کی طرف اشارہ کرتا ہے جو وقت کی نزاکتوں کو بھانپ گیا تھا اور جس کے تبحر علمی نے اسے ایک نظریہ کا پابند بنانے سے انکار کردیا تھا۔

ناصر عباس نیر صاحب نے اپنے مضمون 'ترقی پسند اور نو ترقی پسند جمالیات' کے تناظر میں سردار جعفری کی تنقید نگاری کا جائزہ لیا ہے۔مضمون نگار نے ترقی پسند جمالیات اور نو ترقی پسند جمالیات کا جائزہ لیتے ہوئے سردار جعفری کے ذوق جمال کو پیش کیا ہے۔ یہ جمال دراصل فن پارے کو پرکھنے کا معیار ہے جس کی بنیاد پر کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوتا تھا۔ناصر عباس نیر نے سردار جعفری کی تنقیدات کا معروضی مطالعہ پیش کرتے ہوئے اسے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ان کی اس درجہ بندی کو کئی معنوں میں ذہن قبول کرتا ہے اور جعفری کے تنقیدی افکار کے بتدریج ارتقا کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''ان (سردار جعفری) کی تمام تنقیدیں ترقی پسندانہ ہیں، تاہم ان کے یہاں ترقی پسندی کا تصور اول تا آخر یکساں اور جامد نہیں رہا۔ان کی تنقید کو ہم تین حصوں میں بانٹ سکتے ہیں۔ایک حصہ تحریکی مقاصد کی وضاحت

اور دفاع میں ہے۔دوسرا حصہ اس اشترا کی نظریہ سے اردو ادب کے مطالعے پر مشتمل ہے،جس کی اصل لینی مارکسیت ہے۔تیسرا حصہ کلاسیکی شاعری کے ان مطالعات پر مشتمل ہے،جن میں کلاسیکی اشترا کی نظریے کے سلسلے میں اجتہادی رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ پہلے حصے کی حیثیت تاریخی ہے۔ دوسرا حصہ کئی متنازع تعبیروں اور انتہا پسندانہ محاکموں پر مبنی ہے، جبکہ تیسرے حصے میں بعض ایسے مطالعات کئے گئے ہیں جنہیں ہم اردو تنقید میں اہم قرار دے سکتے ہیں۔''ے

ناصر عباس نیر نے سردار جعفری کی کلاسیکی تنقید کو دیکھ کر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس موقعے پر سردار جعفری نے ترقی پسند تحریک کے سیاسی کردار کو چھوڑ کر اس کے ثقافتی کردار کو اہمیت دی ہے۔اور سپید و سیاہ کے بیچ میں پائے جانے والے کچھ معتدل، بین بین،اور غیر واضح رنگوں کو بھی اہمیت دینے کی کوشش کی ہے۔اس اعتبار سے سردار جعفری کا یہ تنقیدی کارنامہ جو کہ'اقبال شناسی' اور'سرمایۂ سخن' کی شکل میں موجود ہے،قابل قدر ہے۔

'ترقی پسند ادب:علی سردار جعفری' کے عنوان سے ڈاکٹر سرور الہدی نے علی سردار جعفری کی معرکۃ الآرا تصنیف'ترقی پسند ادب' کا بالتفصیل تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔اس مقالے کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں'ترقی پسند ادب' کے پہلے ایڈیشن (۱۹۵۱) اور دوسرے ایڈیشن (۱۹۵۶) دونوں کو مدنظر رکھا گیا ہے۔اس کے سبب سردار جعفری نے پہلے ایڈیشن کی اشاعت پر اٹھنے والے سوالات اور اعتراضات کا جس احترام سے جواب دیا ہے اس سے بھی ہم آگاہ ہوتے ہیں۔اس مقالے میں سردار جعفری کی تصنیف کو بحیثیت ادبی تاریخ اور تنقید کی زبان کے اہمیت دی گئی ہے اور یہ کہا گیا ہے کہ آج سے قریب پچاس سال قبل جب اردو میں تنقید کا کوئی مستقل ضابطہ وجود میں نہیں آیا تھا اس وقت اگر کوئی مصنف تنقید لکھ رہا ہے تو اس کی تنقیدی زبان کی اہمیت بہر حال مسلم رہے گی۔وہ لکھتے ہیں:

''جو لوگ اس کتاب کا نام سن کر بھڑک جاتے تھے انہیں کتنے اور کیسے قاری ملے۔وہ بھی تاریخ کا ایک جبر تھا جب یہ کتاب لکھی گئی اور یہ بھی تاریخ ہی کا ایک جبر ہے جب یہ نئے سرے سے پڑھی جارہی ہے۔ پچاس سال پہلے اس کتاب نے فکری سطح پر جو دھول اڑائی تھی وہ ابھی بیٹھی نہیں

ہے۔ انتہا پسندی اور مضحکہ خیزی کی چاہے جتنی بھی مثالیں تلاش کر لی جائیں مجموعی طور پر اس کی معنویت کا سفر ابھی باقی ہے۔ تنقید کی زبان اور اس کے منصب پر گفتگو کرتے وقت بھی اسے حوالہ نہیں بنایا گیا۔ مباحث اور نتائج سے اختلاف کے باوجود اس کتاب سے تنقیدی زبان کا ایک ماڈل بھی سامنے آتا ہے اور یہ بھی کہ تنقید و تجزیے میں قوت استدلال کی کتنی ضرورت ہے۔'' ۸

اس مضمون میں 'ترقی پسند ادب' کے تمام مباحث کا باب در باب جائزہ لیا گیا ہے اور سردار جعفری کے نظری مباحث کی تاریخی اہمیت کو تسلیم کیا گیا ہے لیکن بہت سے مقامات پر سردار جعفری کے تنقیدی نظریات پر سوال بھی کھڑے کیے گئے ہیں۔ مثلاً فانی، اصغر اور ن۔ م راشد کے تعلق سے سردار جعفری کی تنگ نظری کو نشانہ بنایا گیا ہے۔ وہ سردار جعفری کی عبارت: ''فانی اور اصغر کا ذکر اس لیے نہیں کروں گا کہ ایک نے اپنی شاعری کو قنوطیت کا گھن لگا لیا اور دوسرے کا تصوف بے وقت کی راگنی تھا۔'' پر سخت گرفت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''علی سردار جعفری نے دونوں شاعروں کے ساتھ ناانصافی کی ہے۔ اگر وہ چاہتے تو اپنی ترقی پسند روایت کو ان کے یہاں تلاش کر سکتے تھے۔ فانی اور اصغر کے بارے میں یہ ایک غیر ذمہ دارانہ اور جلد بازی میں دیا ہوا بیان ہے۔ اگر انہیں اپنی ترقی پسند روایت کا اتنا ہی پاس تھا تو فراق کے یہاں کیونکر انہیں پسندیدہ اشعار مل گئے۔ فراق کے جن شعروں کو درج کیا ہے انہیں مشکل سے ترقی پسند ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اس کی وجہ اور کچھ نہیں کہ فراق نظری طور پر جتنے ترقی پسند تھے تخلیقی طور پر نہیں۔'' ۹

اس مضمون کے آخر میں کتاب کے مطالعے سے جو نتائج اخذ کیے گئے ہیں انہیں چودہ اہم نکات کی شکل میں معروضیت کے ساتھ پیش کر دیا گیا ہے جس سے کتاب کا پورا نچوڑ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ اس کا آخری نکتہ جو غالباً علی سردار جعفری کی تصنیف کو ایک نکتے میں سمیٹ لیتا ہے وہ یہ کہ:

''ترقی پسند ادب' میں انسانی آوازوں اور دکھوں کو زندگی کے جن پہلوؤں سے قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہ بدلی ہوئی اصطلاحوں کے ساتھ

ہماری موجودہ ادبی فکر اور ڈسکورس کا حصہ ہے۔ بعض اعتبار سے 'ترقی پسند ادب' کے چند مباحث آج کے مباحث معلوم ہوتے ہیں۔''۱۰

کلاسیکی متن کی تنقید میں سردار جعفری کا ایک اور کارنامہ ان کی میر شناسی ہے۔ سردار جعفری نے ترقی پسندی کے اس دور میں جب کہ پرانی روایات کو از کار رفتہ سمجھ لیا گیا تھا اور اس کی معنویت سے لوگ یکسر انکار کر رہے تھے ایسے وقت میں سردار جعفری نے میر کا مطالعہ کیا اور کی شعری آفاقیت کو دنیا کے سامنے متعارف کرایا۔ جعفری کی میر تنقید سے متعلق کتاب میں دو مضامین شامل ہیں۔ ایک مضمون 'سردار جعفری کا دیوان میر' کے عنوان سے پروفیسر انیس اشفاق صاحب کا لکھا ہوا ہے اور دوسرا مقالہ 'علی سردار جعفری کی میر تنقید' کے عنوان سے پروفیسر احمد محفوظ صاحب نے رقم کیا ہے۔ جہاں تک پہلے مضمون کی بات ہے تو اس میں انیس اشفاق صاحب نے سردار جعفری کے انتخاب 'دیوان میر' کو اب تک کا سب سے اچھا انتخاب قرار دیا ہے۔ اس کی خوبی یہ بتائی گئی ہے کہ اس انتخاب میں سردار جعفری نے میر کے شعری اسلوب، موضوع اور رنگ سخن کا خاص خیال رکھا ہے۔ اور ساتھ ہی انہوں نے اس انتخاب میں متن کی صحت کی طرف بھی توجہ دی ہے جو عام طور پر انتخاب میں دیکھنے کو نہیں ملتی اور اسے تدوین متن کا حصہ مان کر تساہلی برتی جاتی ہے۔ متعدد خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس انتخاب میں کچھ خامیاں بھی راہ پا گئی ہیں جن کی جانب بھی انیس اشفاق صاحب نے توجہ دلائی ہے۔ اس میں پہلی کمی یہ پائی جاتی ہے کہ سردار جعفری نے ایک ہی بحر میں لکھی گئی مختلف غزلوں کو آپس میں ملا دیا ہے۔ جس سے بسا اوقات یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ یہ مسلسل غزلیں ہیں۔ جبکہ وہ دو الگ الگ غزلیں ہوتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس انتخاب میں ایک نقص یہ بھی رہ گیا کہ میر کی شاعری میں امرد پرستی سے متعلق جو مضامین کثرت سے بیان کیے گئے ہیں ان سے متعلق کوئی شعر نقل نہیں کیا گیا ہے۔ جس سے میر کا وہ رنگ یہاں دیکھنے کو نہیں ملتا۔ لیکن ان تمام نقائص سے پرے 'دیوان میر' میر تقی میر کے رنگ سخن کو کافی حد تک سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ اور اس کے شروع میں لکھا گیا دیباچہ میر کے شعری محاسن سے بحث کرتا ہے۔

جعفری کی میر تنقید سے متعلق پروفیسر احمد محفوظ صاحب کا مضمون کئی معنوں میں اہمیت کا حامل ہے۔ اس مضمون میں 'دیوان میر' کے دیباچے کو خاص طور پر موضوع بحث بنایا گیا ہے اور اسی کی روشنی میں سردار جعفری کی میر تنقید کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون میں جعفری کی میر تنقید کو قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے لیکن میر سے متعلق ان کے ہر بیان کو آنکھ بند کر کے قبول نہیں کیا گیا

ہے۔اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ پروفیسر احمد محفوظ نے میر کو پڑھتے ہوئے ایک لمبا وقت گزارا ہےاور اس کا ثبوت میر سے متعلق ان کی خدمات ('کلیاتِ میر'، مطبوعہ این سی پی یو ایل اور 'بیانِ میر') سے مل جاتا ہے۔احمد محفوظ صاحب نے سردار جعفری کے کئی بیانات کی گرفت کی ہے جو وہ جذباتی رو میں آ کر لکھتے چلے گئے ہیں۔مثلاً سردار جعفری کے مطابق میر تقی میر کے یہاں دل 'دلی' کا استعارہ بن گیا ہے۔اور میر نے زیادہ تر جگہوں کو اسے دلی ہی کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔پروفیسر احمد محفوظ ان کے اس بیان پر کڑی گرفت فرماتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دل کی بربادی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

تو اس سلسلے میں یہی کہنا زیادہ مناسب ہے کہ یہاں میر نے دل کے نگر کے لٹنے کا مضمون بیان کیا ہے۔کیوں کہ یہ بات تو منطقی طور پر بھی جھٹلائی نہیں جا سکتی کہ غزل میں شہر دل کے لٹنے کا مضمون شاعر نے صرف دلی میں بیٹھ کر نہیں باندھا ہے۔پھر ایک بات اور بھی ہے کہ اگر میر کے ساتھ دوسرے شعرا نے بھی دلی شہر کی تباہی و بربادی اپنی آنکھوں سے دیکھی اور ان حالات سے خود بھی دوچار ہوئے اور پھر انہوں نے اپنے اشعار میں شہر دل کے لٹنے کا مضمون باندھا، تو ان کے بارے میں دل اور دلی کے ہم معنی الفاظ بننے والی بات کیوں نہ کہی جائے۔''[۱۱]

ایک خاص بات اور جو اس مضمون میں اہمیت رکھتی ہے وہ میر کی فارسی تراکیب کا استعمال ہے۔سردار جعفری کے مطابق میر نے فارسی تراکیب کا استعمال تو کیا ہے لیکن انہوں نے ہندوستانی لب و لہجے کو فارسی لب و لہجے پر ترجیح دی ہے۔اس پر بھی گرفت کرتے ہوئے احمد محفوظ صاحب لکھتے ہیں:

''ایسا نہیں ہے کہ میر نے ہر جگہ فارسی الفاظ کو ان کی اصل صورت کے بجائے عام بول چال کی صورت میں استعمال کیا ہے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ کچھ ایسے فارسی اور عربی الفاظ جو بول چال کے تلفظ کے ساتھ بہت معروف ہیں، میر نے انہیں اصل زبان کے تلفظ کے لحاظ سے بھی کہیں کہیں برتا ہے۔مثلاً اردو بول چال میں عام طور سے 'آناً فاناً' زبانوں پر

ہے، لیکن میر نے اس کو اصل صورت میں یعنی 'آناً فاناً' استعمال کیا
ہے۔اس طرح فارسی لب ولہجے پر ہندوستانی لب ولہجے کی ترجیح کی بات
محل نظر ٹھہرتی ہے۔''[۱۲]

اسی طرح سردار جعفری کا یہ بیان کہ میر کے شعر:

عشق ہمارے خیال پڑا ہے خواب گئی آرام گیا
جی کا جانا ٹھہر گیا ہے صبح گیا یا شام گیا

میں 'خیال' کو بغیر 'ی' کے پڑھا جائے گا کو بھی غلط ثابت کیا گیا ہے۔اور احمد محفوظ صاحب نے شعر کی تقطیع کر کے دونوں صورتوں کو صحیح قرار دیا ہے۔اسی طرح خیال کے مماثل لفظ 'پیالہ' کی بھی دونوں صورتیں میر کے کلام سے پیش کی ہیں۔اور دونوں صورتوں میں مستعمل ہونے کی مثالیں بھی اشعار کے ذریعہ دکھائی گئی ہیں۔اس مضمون سے ثابت ہوتا ہے کہ سردار جعفری کی میر تنقید گرچہ کئی مقامات پر کلاسیکی غزل کی شعریات اور رسومیات سے میل نہیں کھاتی لیکن پھر بھی اس دیباچے سے میر کے متعلق بہت کچھ معلوم کیا جا سکتا ہے۔

سردار جعفری کی کلاسیکی متن پر تنقید سے متعلق دو مضامین 'سردار جعفری کی اقبال شناسی' (عمیر منظر) اور 'سردار جعفری کی غالب شناسی' (خالد علوی) بھی شامل ہیں۔جن میں سردار جعفری کے دیباچوں ہی کے تعلق سے غالب اور اقبال تنقید پر روشنی ڈالی گئی ہے۔خالد علوی نے سردار جعفری کی غالب تنقید کی شروعات کی نشاندہی بہت پہلے ہی زمانے میں دریافت کی ہے جہاں ۱۹۴۷ میں 'سویرا' کے اندر سردار جعفری کا ایک مضمون 'غالب:عبوری دور کا شاعر' شائع ہوا تھا۔ان کے مطابق سردار جعفری نے غالب کے فکری عناصر اور ان کے فلسفیانہ مزاج کی نشان دہی کی ہے۔اور یہ بھی کہ غالب کی شاعری میں سردار جعفری نے پہلی مرتبہ دریافت کیا کہ ان کے یہاں تصور عشق میں جسمانیت زیادہ ہے اور افلاطونیت کم۔سردار جعفری نے غالب پر لکھے گئے اپنے آخری مضمون 'غالب کی کہانی سردار جعفری کی زبانی'، مطبوعہ 'نوائے ادب'، ممبئی ۲۰۰۰ میں بھی غالب کی آفاقیت کو تسلیم کیا ہے اور اسے کئی زمانوں کا شاعر قرار دیا ہے۔اس اعتبار سے غالب پر سردار جعفری کی تنقید، پہلی ترقی پسند تنقید ہے جو کئی معنوں میں اہمیت کی حامل ہے۔

(۳) تخلیق:

سردار جعفری کی شخصیت کا تیسرا اہم گوشہ ان کی تخلیقات و نگارشات ہیں۔اس بات سے کوئی بھی

دانشور انکار نہیں کر سکتا کہ سردار جعفری کے اندر بے پناہ تخلیقی صلاحیت موجود تھی اور اس کا اظہار انہوں نے متعدد مواقع پر اپنی نظموں، افسانوں اور ڈراموں کے ذریعہ کیا ہے۔ جعفری کی تنقید سے پرے ان کی شاعری اپنی الگ پہچان رکھتی ہے اور اس میں کئی سطحیں بھی موجود ہیں۔ سردار جعفری کی تخلیقی صلاحیتوں کا جائزہ بھی کتاب میں شامل کئی اہم مضامین میں لیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا اور اہم مضمون پروفیسر عتیق اللہ صاحب کا 'سردار جعفری کے کلام میں شعری عمل کی سطحیں' ہے۔ آپ نے اس مضمون میں سردار جعفری کے کلام کی کئی سطحیں دریافت کی ہیں۔ اور انہیں الگ الگ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہوا ہے کہ اب سردار جعفری کے کلام پر یکسر کوئی رائے قائم کرنا دانشمندی نہیں کہلائے گی۔ عتیق اللہ صاحب کے مطابق سردار جعفری کی ایک شعری سطح ایسی ہے جو ان کے بلند و بانگ صدا، بغاوتی لہجہ اور خطابت سے بھرپور ہے۔ ان کی اس قسم کی شاعری تحقیر سے شروع ہو کر تنفیر تک جا پہنچتی ہے۔ اور اکثر اس قسم کی شاعری کسی مخصوص تاریخی واقعے کے پس منظر میں وجود میں آتی ہے۔ ان کی اس نوعیت کی نظموں میں 'پرواز' اور 'اور ایشیا جاگ اٹھا' کو رکھا جا سکتا ہے۔ جہاں ان کا باغیانہ تیور صاف دکھائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی دوسری شعری سطح وہ ہے جہاں وہ تصویروں کے ذریعہ سوچتے ہیں اور مختلف تصاویر کا نگار خانہ آباد کر کے اپنے خیالات کی ترسیل کرتے ہیں۔ ان کی اس قسم کی نظمیں تصویروں کا آئینہ ہوتی ہیں جو قاری کے ذہنی دیواروں پر نقش ہو جاتی ہیں۔ ایسی نظموں میں سردار کا شعری تصور جاگ اٹھتا ہے اور وجدانی کیفیت جوش مارنے لگتی ہے۔ یہ نظمیں نئے تجربے اور نئے احساس دونوں سے لبریز ہوتی ہیں۔ سردار جعفری کی اس قسم کی نظموں میں ''اودھ کی خاک حسیں کے نام، نیند، پتھر کی دیوار، نومبر میرا گہوارہ، سمندر کی بیٹی، شہزادی، میرا سفر اور حسین تر وغیرہ شامل ہیں۔ نظم حسین تر کے یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے:

ہماری عمر رواں کی شبنم
تری سیہ کاکلوں کی راتوں
میں تار چاندی کے گوندھ دے گی
ترے حسیں عارضوں کے رنگیں
گلاب بیلے کے پھول ہوں گے
شفق کا ہر رنگ غرق ہوگا

لطیف و پر کیف چاندنی میں
تری کتاب رخ جواں پر
کہ جو غزل کی کتاب ہے اب
زمانہ لکھے گا اک کہانی
اور ان گنت جھریوں کے اندر
مری محبت کے سارے بوسے
ہزار لب بن کے ہنس پڑیں گے

سردار جعفری کی شاعری سے متعلق دوسرا اہم مضمون 'ترقی پسندانہ شعری روایت اور علی سردار جعفری' (مرزا حامد بیگ) ہے۔ اس مضمون میں مرزا حامد بیگ نے پوری ترقی پسند روایت کا جائزہ لینے کے بعد ان کے اندر پیدا ہونے والی ہیئتی اور موضوعی تبدیلیوں کی نشان دہی فرمائی ہے۔ اور مثالوں کے ساتھ اسے واضح کیا ہے۔ انہوں نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ ترقی پسند حضرات کس طرح غزل کے دشمن تھے اور پھر انہیں کے شعرا، فیض، مخدوم، مجروح، جذبی وغیرہ نے اسے اپنا لیا۔ مرزا حامد بیگ نے اس پوری شعری روایت کا جائزہ لینے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سردار جعفری کو ان کے بلند و بانگ لہجے نے نقصان پہنچایا اور جو نظمیں اس عیب سے خالی ہیں ان میں ایک جاذبیت پیدا ہو گئی ہے۔ انہوں نے یہ بھی ذکر کیا ہے کہ غزل سے متعلق سردار جعفری کی پریشانی مجاز سے لے کر فیض تک جاری رہتی ہے۔ لیکن پھر ستر کے دہے میں سردار کی نظم کا ایک ٹکڑا 'یہ آب و خاک و باد کا جہاں بہت حسین ہے' جدید غزل کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ اس طرح سردار کی غزل دشمنی کچھ کام نہیں آتی اور آگے چل کر ان کی نظم کے بطن سے ہی غزل کے دھارے پھوٹنے لگتے ہیں۔

'سردار جعفری کا اسلوب شعر' کے عنوان سے زبیر رضوی صاحب نے ایک عمدہ مقالہ لکھا ہے جس میں سردار جعفری کی شاعری کے تمام بنیادی محرکات پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کے مطابق سردار جعفری انقلاب کا خواب دیکھتے تھے اور اس انقلاب کے لیے لوگوں کو جنگ پر اکسانے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ ان کی نظم 'دشمن کون ہے' اس کی کھلی مثال ہے۔ اس کے علاوہ ہند پاک دوستی قائم کرنا بھی سردار جعفری کی شاعری کا ایک بنیادی متحرک رہا ہے۔ زبان کی سطح پر سردار جعفری آرائش کا خاص خیال رکھتے ہیں تاکہ عوام تک ان کی بات پہنچ جائے اور مخاطب

کونعرہ یا پند نہ معلوم ہو۔اسی طرح ان کی شاعری کا ایک حاوی رجحان اشترا کی نظامِ حیات کی دین آفاقیت اور بشریت بھی ہے۔جس کی مثال 'ہمارے نام' میں موجود ہے۔زبیر رضوی نے سردار جعفری کی موقع پرستی کی طرف بھی اشارہ کیا ہےاور جارحانہ لہجے میں لکھی گئی ان کی نظموں سے اس کا ثبوت بھی پیش کیا ہے۔

سردار جعفری کی شاعری پر تنقید کے علاوہ ان کی دو اہم نظموں کا تفصیلی تجزیہ بھی اس کتاب میں شامل ہے۔اس میں پہلا مضمون 'اودھ کی خاک حسین: ایک تجزیاتی مطالعہ' (سید محمد عقیل) اور دوسرا مضمون 'نئی دنیا کو سلام: پس نوآبدیاتی اظہار' (مولا بخش) ہے۔

نظموں کے علاوہ سردار جعفری کی غزلوں کا بھی تنقیدی جائزہ ایک مضمون 'سردار جعفری بحیثیت غزل گو' (صالحہ زریں) میں پیش کیا گیا ہے۔شاعری کے علاوہ سردار جعفری کی نثری تصنیفات سے متعلق بھی دو اہم مضامین اس کتاب میں شامل ہیں،جس میں پہلا مضمون 'سردار جعفری کی نثر' (قمر الہدیٰ فریدی) اور دوسرا 'سردار جعفری کے ڈرامے میں عورت کا کردار' (محمد کاظم) شامل ہے۔

اس لحاظ سے اگر سردار جعفری کی ادبی شخصیت کی مختلف جہات کی بات کی جائے تو یہ کتاب ان میں سے اکثر کا احاطہ کرتی نظر آتی ہے۔یہاں ہمیں سردار جعفری کی شخصیت اور ان کے حالاتِ زندگی سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے اور ان کی ادبی سرگرمیاں بھی سامنے آجاتی ہیں۔اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک سے سردار کی وابستگی، ان کے تنقیدی نظریات، کلاسیکی متن پر تنقید، اور نظم نگاری سے بھی کافی حد تک آگہی ہو جاتی ہے۔تنقید سے متعلق مختلف مضامین ہمیں نہ صرف سردار جعفری کے شعری اور تنقیدی اسلوب اور نظریات سے باخبر کرتے ہیں بلکہ ان کی شخصیت میں آنے والی تبدیلی سے بھی ہمیں آگہی ہوتی ہے۔ایسے میں اگر کوئی گوشہ چھوٹتا نظر آتا ہے تو وہ سردار جعفری کی افسانہ نگاری ہے۔لیکن مجموعی طور پر اس کا بھی کئی جگہ ذکر آجانے سے کسی حد تک تلافی ہو جاتی ہے۔ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سردار جعفری کو سمجھنے کے لیے یہ کتاب بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔یہ ایک مبتدی طالب علم کے لیے معلوماتی اور معاون ہونے کے ساتھ ساتھ دانشوروں کے لیے حوالہ جاتی کتاب کا بھی درجہ رکھتی ہے۔اس میں شامل بعض مضامین ہمیں موٹی موٹی کتابوں کے مقابلے میں بھی زیادہ مفید اور تحقیقی معلوم ہوتے ہیں۔اس کے علاوہ اس کتاب کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ اس میں ایک ہی شخص سے متعلق مختلف دانشوروں کے خیالات جمع ہو

گئے ہیں، جس کے سبب سردار جعفری تنقید یک رنگی اور جانب داری کا شکار نہیں ہونے پائی ہے۔ اس میں اگر کہیں سردار جعفری کی تعریف کی گئی ہے تو ان کے بعض نظریات وافکار پر سخت گرفت بھی موجود ہے۔ کتاب کی یہی خوبی ہمیں سردار جعفری کو آزادانہ طور پر سمجھنے کا موقع فراہم کرتی ہے۔

○

حواشی:

١۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۷

۲۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۳۵

۳۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۱۲

۴۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۱۴

۵۔ترقی پسند ادب۔علی سردار جعفری، انجمن ترقی اردو ہند، ص ۱۱۴، ۱۹۵۷

۶۔اقبال شناسی۔ص ۱۱

۷۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۱۹۷

۸۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص، ۳۲۳۔۳۲۴

۹۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۳۳۹، ۳۴۰

۱۰۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۳۴۴

۱۱۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص، ۲۹۸، ۲۹۹

۱۲۔ترقی پسند شعری روایت اور علی سردار جعفری، ص ۲۹۹، ۳۰۰

تبصرہ

نام کتاب: رشید حسن خاں (کلامِ غالب کے شارح)

مصنف: عمیر منظر

قیمت: 100 روپے

ضخامت: 128 صفحات

سنہ اشاعت: 2019

ناشر: غالب انسٹی ٹیوٹ، ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی 110002

تبصرہ نگار: ابراہیم افسر

''رشید حسن خاں (کلامِ غالب کے شارح) ڈاکٹر عمیر منظر کی تازہ ترین کتاب ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے شارحین غالب سیریز (مونوگراف) کے تحت اسے شائع کیا ہے واضح رہے کہ یہ مونوگراف غالب انسٹی ٹیوٹ کی گولڈن جبلی تقریبات (2019-1969) کا حصہ ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے اپنے قیام کے پچاس برس مکمل ہونے پر اُن شخصیات پر مونوگراف نکالنے کا سلسلہ شروع کیا ہے جنھوں نے کلامِ غالب کی شرح میں اپنا قلمی تعاون پیش کیا۔ ڈاکٹر عمیر منظر (استاد، شعبۂ اُردو، مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی، لکھنؤ کیمپس) نے اُردو کے مایہ ناز محقق اور خاتم المدونین رشید حسن خاں کی غالب شناسی کے حوالے سے اس مونوگراف کو بڑی عرق ریزی اور جاں فشانی کے ساتھ تیار کیا ہے۔ عمیر منظر نے غالب کے تعلق سے رشید حسن خاں کی تحریر کردہ کتابوں کے علاوہ اُن مضامین کو بھی پیش نظر رکھا جو وقتاً فوقتاً ہندو پاک کے موقر ادبی رسائل اور جرائد میں شائع ہو چکے تھے۔

رشید حسن خاں محقق و مدون کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ ان کے بعض ادبی معرکوں نے اس حوالے سے ان کو خاصا مشہور کر رکھا ہے۔ غالباً اسی لیے تحقیق و تدوین کے تناظر میں ہی رشید حسن خاں کی خدمات کا ذکر کیا جاتا رہا ہے۔ خاں صاحب پر ادبی و تحقیقی کام کرنے والوں نے بھی ان کے اسی پہلو کو زیادہ نمایاں کیا ہے۔ یہ مونوگراف دراصل رشید حسن خاں کی غالب شناسی کا پہلا باقاعدہ مطالعہ کہا جائے گا۔ اس کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ غالب کے سلسلے میں رشید حسن خاں کے یہاں ایک فکری تسلسل ہے جو نصف صدی سے زائد عرصے سے جاری ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ اور عمیر منظر اس ادبی کاوش کے لیے بلاشبہ قابل مبارک باد ہیں۔

زیرِ تبصرہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں مقدمہ کے علاوہ رشید حسن خاں کی سوانح اور شخصیت، رشید حسن خاں کا ادبی سفر اور 'رشید حسن خاں کی غالب شناسی' کے ابواب قائم کیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں ترجمہ دستنبو، انشاے غالب، املاے غالب، گنجینۂ معنی کا طلسم، کے بارے میں تعارف اور تنقیدی مضمون اس کے بعد انتخاب اور آخر میں کتابیات کو شامل کیا گیا ہے۔

عمیر منظر نے اپنے مقدمے میں اس بات کی صراحت کی ہے کہ رشید حسن خاں کے مطالعۂ غالب کی تین جہتیں بہت نمایاں ہیں، محقق، مترجم اور مرتب۔ اسی تناظر میں رشید حسن خاں کی غالب شناسی کے مطالعہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اپنے مقدمے میں انھوں نے اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ رشید حسن خاں کی آخری کتاب گنجینۂ معنی کا طلسم ہے جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ مذکورہ کتابوں کے تناظر میں اگر یوں کہا جائے کہ رشید حسن خاں، غالب شناسی کے باب میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں تو غلط نہ ہوگا۔

عمیر منظر نے رشید حسن خاں کی سوانح و شخصیت کے باب میں ان کی شخصیت کے بہت سے پہلوؤں پر تنقیدی نگاہ ڈالی ہے۔ انھوں نے بہت سے حوالوں سے یہ باور کرانے کی کامیاب کوشش کی کہ کیسے رشید حسن خاں نے آرڈی نینس کلودنگ فیکٹری، شاہ جہاں پور میں ملازمت کے دوران اپنے ذوقِ مطالعہ کو وسعت عطا کی۔ طلسمِ ہوش ربا اور دیگر کلاسیکی کتابوں کا مطالعہ خاں صاحب نے اسی فیکٹری کے وقفوں کے دوران کیا۔ درسِ نظامی کی تعلیم کے دوران اپنے استاد مجتبیٰ حسین سے انھیں شجاعت وصداقت کا جو درس ملا، انھوں نے اسے اپنی تحقیقی و تدوینی کاموں میں خوب استعمال کیا۔ دراصل رشید حسن خاں کی زندگی میں تحقیق کا خمیر مجتبیٰ حسین نے تیار کیا تھا۔ جس کی پاس داری انھوں تا عمر کی۔ عمیر منظر نے صفحہ 12 پر رشید حسن خاں کی یوم پیدایش کے حوالے سے لکھا ہے کہ شاہ جہاں پور میں رشید حسن خاں 10 جنوری 1925 کو پیدا ہوئے۔ اس ضمن میں تحقیق بتاتی ہے کہ رشید حسن خاں نے کئی موقعوں پر اپنی یومِ پیدایش 25 دسمبر 1925 تحریر کی ہے۔ رشید حسن خاں نے اپنے خطوط میں کئی جگہ اس بات کی صراحت کی کہ ان کی یوم پیدایش دسمبر 1925 ہے۔ حالاں کہ کاغذی اسناد کے مطابق ان کی پیدایش 10 جنوری 1930 ہے۔

رشید حسن خاں کے ادبی سفر کے بارے میں عمیر منظر نے لکھا ہے کہ انھیں درسِ نظامی کی تعلیم گھریلو حالات کے سبب درمیان میں چھوڑنا پڑی۔ اس کے باوجود اپنی محنتِ شاقہ کی وجہ سے انھوں نے جامعہ اُردو علی گڑھ اور پرسین بورڈ الہٰ آباد سے فاصلاتی تعلیم کے تحت ادیب اور

ادیب کامل کی تعلیم حاصل کی۔ان کے پاس کسی یونی ورسٹی کی سند نہیں تھی لیکن مشرقی علوم کی جو تعلیم انھوں حاصل کی اس کی بدولت دہلی یونی ورسٹی میں (1989-1959) انھیں ریسرچ اسسٹنٹ کے عہدے پر کام کرنے کا موقع ملا۔رشید حسن خاں کی ادبی زندگی کے سفر کے بارے میں ابھی تحقیق جاری ہے کہ ان کا پہلا مضمون کون سا تھا۔البتہ انھوں نے جو خطوط اپنے دوستوں کے نام لکھے ہیں ان کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ادبی زندگی کا آغاز شاعری کی تنقید سے ہوا۔اپنے وقت کے نامور و مشہور شعرا کے کلام پر تنقیدی مضامین لکھنا ان کا محبوب ترین مشغلہ تھا۔1959 کے بعد رشید حسن خاں کی توجہ کلام غالب کی اشاعت کی جانب مبذول ہوئی۔دہلی یونیورسٹی کے ادبی مجلّہ اُردوے معلّٰی میں ''دستنبو'' پر ترجمہ شائع ہوا۔لیکن اس ترجمے پر کہیں بھی ان کا نام نہیں تھا۔لیکن رسالہ افکار کراچی میں یہی ترجمہ رشید حسن کے نام سے شائع ہوا۔ان کے ہم عصروں کو معلوم تھا کہ یہ ترجمہ رشید حسن خاں نے کیا ہے۔مخمور سعیدی نے باقاعدہ اپنے مضمون میں اس بات کو وضاحت کی کہ ہندوستان میں دستنبو کے دو ترجمے ایک ساتھ شائع ہوئے جس میں ایک ترجمہ خود مخمور سعیدی کا اور دوسرا رشید حسن خاں نے کیا ہے، جو غالب کے فارسی روزنامچے کے بالکل قریب ہے۔بعد میں کئی ادیبوں نے بھی اس بات کی تصدیق کی کہ اُردوئے معلّٰی میں دستنبو کا جو ترجمہ شائع ہوا وہ رشید حسن خاں صاحب نے کیا تھا۔اشاریہ کلامِ غالب، میں بھی ان کا نام بطور مرتب شائع ہوا، جسے رشید حسن خاں نے خندہ زیرِ لبی کے ساتھ مسترد کیا۔اس ضمن میں ان کا ماننا تھا کہ جب میں نے اشاریہ کلامِ غالب میں کام نہیں کیا تو کس حیثیت سے میرا نام اس کتاب میں شائع ہو۔لیکن صدر شعبہ اُردو، دہلی یونی ورسٹی خواجہ احمد فاروقی نے ان کی کوئی بات نہ سنی اور بہ طور مرتب ان کا نام اشاریہ کلامِ غالب میں شامل کیا۔اپنے دوستوں کو اس ضمن میں انھوں نے بہ ذریعہ خط مطلع کیا اور اعتراضات کے ساتھ اس کتاب کی اہمیت و افادیت پر سوالیہ نشان قائم کیے۔ان کے دل میں ہمیشہ اس بات کا قلق رہا کہ کلامِ غالب کا سائنٹفک انداز میں ایک ایسا اشاریہ تیار کیا جائے جس کی افادیت و اہمیت تا دیر ہو۔موصوف نے اس کام کے لیے اپنی زندگی کا بیش تر وقت صرف کیا۔اپنے انتقال سے کچھ وقت پہلے ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کی تین جلدیں مکمل کیں۔لیکن ان کی زندگی میں یہ کتاب شائع نہ ہوسکی۔ان کی وفات کے بعد انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی اور غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کے باہمی اشتراک سے اسے بڑے ہی تزک و احتشام کے ساتھ شائع کیا۔گنجینۂ معنی کا طلسم، کلامِ غالب کو سمجھنے میں فرہنگ کا کام کرتی ہے۔

انشائے غالب میں رشید حسن خاں نے غالب کے خطوط، اشعار اور لطائف کو شامل کیا ہے۔اس کے پہلے حصے میں 12 خط، 2 نقلیں اور ایک لطیفہ شامل ہے۔دوسرے حصے میں 31 منتخب اشعار، خاتمہ اور دیباچہ شامل ہے۔رشید حسن خاں نے اس کتاب کو مکتبہ جامعہ کے لیے اکتوبر 1994 میں مرتب کیا۔اس کے بعد اس کتاب کو ادارہ یادگار غالب نے 2001 میں شائع کیا۔قابلِ غور بات یہ کہ رشید حسن خاں نے پاکستانی اڈیشن کے مقدمے میں بہت سی نئی تفصیلات درج کیں۔دراصل انشائے غالب ہندوستان میں نو وارد انگریز ملازمین اور فوجیوں کو اُردو سکھانے کے لیے مرتب کی گئی تھی۔اس میں غالب نے بہت سے مضامین شامل کیے۔اس بحث کو رشید حسن خاں نے اپنے مقدمے میں تفصیل کے ساتھ درج کیا ہے۔

املاے غالب کو غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے 2000 میں شائع کیا۔اس کتاب میں رشید حسن خاں نے خطوطِ غالب میں زبان و بیان اور املا سے متعلق مباحث کو منظر عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی۔اس کتاب میں انھوں نے دو باب قائم کیے ہیں۔پہلے باب میں 175 الفاظ کا گوشوارہ تیار کیا گیا ہے جس میں غالب کے املا پر بحث ہے۔دوسرے باب میں غالب کی مثالوں کو سامنے رکھ کر اصول و قواعد کے متعلق ناقدانہ بحث کی گئی ہے۔خاں صاحب نے اپنے تعارف میں وضاحت کی ہے کہ غالب کے اُردو اور فارسی کلام کو مرتب کرتے وقت غالب کے املا کو پیش نظر رکھیں تا کہ غالب کے کلام کی تدوین و تحقیق میں معیار بندی ہو سکے اور املا کی دورنگی سے بچتے ہوئے منشائے مصنف کا حق ادا ہو جائے۔

کتاب کے آخر میں قارئین کی سہولت کے لیے عمیر منظر نے املاے غالب میں شامل لفظوں کے گوشوارہ سے چند الفاظ کا انتخاب شامل کیا ہے۔رشید حسن خاں کی غالب شناسی کے حوالے سے لکھے گئے خطوط میں سے تین خط اس کتاب میں شامل ہیں۔نیز گنجینۂ معنی کا طلسم جلد اول سے چند صفحات کا انتخاب مونوگراف میں شامل ہے۔کتابیات کے تحت عمیر منظر نے اُن کتب و رسائل کی فہرست دی جن سے انھوں نے استفادہ کیا۔کتاب کا انتساب اُستادِ محترم خالد محمود کے نام ہے۔سرورق پر خاں صاحب کی دیدہ زیب تصویر ہے۔عمیر منظر کے اس مونوگراف سے رشید حسن خاں کی غالب شناسی کے حوالے سے تحقیقی و تنقیدی خدمات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

ادریس احمد

سرگرمیاں

سید محمد عقیل کے انتقال پر تعزیتی جلسہ

9 جنوری شام 4 بجے غالب انسٹی ٹیوٹ میں انجمن ترقی اردو، ہند، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، غالب اکادمی، دہلی اردو اکادمی، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی یونیورسٹی، جواہرلال نہرو یونیورسٹی کے شعبہ جات اور انجمن ترقی پسند مصنفین کی شرکت سے معروف ترقی پسند نقاد پروفیسر سید محمد عقیل رضوی کے سانحۂ ارتحال پر تعزیتی جلسے کا نعقاد ہوا۔ جلسے کو خطاب کرتے ہوئے پروفیسر علی جاوید نے کہا مجھے عقیل رضوی صاحب کی شاگردی کا شرف حاصل ہے۔ وہی مجھے الہ آباد لے کر آئے اور میری تربیت کی۔ وہ ادب ہی نہیں ہر چیز کو منطقی انداز میں دیکھنے کے عادی تھے۔ انھوں نے مرثیے کو سماجی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی جوان کی اولیات میں ہے۔ ان کی کتاب نئی علامت نگاری ہر طالب علم کو ضرور پڑھنا چاہیے۔ یہ کتاب ترقی پسندی اور جدیدیت کے بنیادی مسائل کو سمجھنے میں بہت معاون ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر سید رضا حیدر نے کہا کہ سید محمد عقیل رضوی نے ایک طویل علالت کے بعد انتقال کیا لیکن کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جن کی موت ایسا خلا پیدا کر دیتی جس کا پر ہونا ممکن نہیں۔ سید محمد عقیل رضوی کا تعلق اردو کے تمام اداروں سے رہا لیکن پچھلے چالیس برسوں سے وہ کسی نہ کسی طور پر غالب انسٹی ٹیوٹ سے وابستہ رہے ان کی تحریریں 'غالب نامہ' میں شائع ہوتی رہیں اور مختلف انداز سے وہ ہماری علمی رہنمائی کرتے رہے۔ خدا ان کے درجات بلند فرمائے اور اس خلا کو جلد پر کرے جو ان کے جانے سے پیدا ہوا ہے۔ انجمن ترقی اردو ہند کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر اطہر فاروقی نے کہا کہ میں ان کا باضابطہ شاگرد تو نہیں رہا لیکن ان کی گفتگو اور تحریروں سے میں نے رہنمائی ضرور حاصل کی ہے۔ میں نے پہلی بار انجمن ترقی پسند مصنفین کے اجلاس میں ان کو دیکھا تھا اور مجھے اندازہ ہوا کہ ان کی آگہی کا

دائرہ صرف اردو تک محدود نہیں ہے وہ مختلف علوم سے خاصی واقفیت رکھتے تھے اسی لیے مسائل کو دیکھنے کا ان کا نظریہ سب سے الگ تھا۔ دہلی اردو اکادمی کے وائس چیرمین اور شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سابق صدر پروفیسر شہپر رسول نے کہا کہ میں نے بزرگوں سے سنا ہے اور خود بھی اس بات کو دہراتا ہوں کہ بزرگوں کو یاد کرنا اصل میں خود کے زندہ ہونے کا ثبوت دینا ہے۔ میری عقیل صاحب سے چند ملاقاتیں رہیں وہ نہایت مشفق اور مہربان بزرگ و استاد کی طرح اپنے ملنے والوں اور شاگردوں سے پیش آتے تھے۔ علی گڑھ میں ایک مرتبہ سمینار میں ایک عروضی بحث چھڑ گئی اور عقیل صاحب کی بات قول فیصل ثابت ہوئی اس دن ان کی شخصیت کا یہ پہلو میرے سامنے آیا کہ وہ عروض سے بھی گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ غالب اکیڈمی کے سکریٹری ڈاکٹر عقیل احمد نے کہا سید محمد عقیل رضوی اور پروفیسر محمد حسن میں گہرے مراسم تھے لہٰذا وہ جے۔ این۔ یو برابر آتے تھے وہیں ان کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ ان کی تصانیف میں ایک داخلی ربط ہے اور اُسی کے ذریعے ادب کی تاریخ بھی بنتی ہے۔ ان کی تصانیف نے ادبی مسائل کو سمجھنے میں میری رہبری کی ہے۔ اگر چہ وہ ہمارے بیچ میں نہیں ہیں لیکن ان کی کتابیں ہمیشہ روشنی دیتی رہیں گی۔ پروفیسر اختر مہدی نے کہا کہ ان کی جس بات نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ یہ کہ انھیں ہمیشہ اپنی معلومات میں اضافے کی فکر رہتی تھی۔ ان کے ذہن میں کسی مسئلے کو لے کر اگر کوئی شک ہوتا تھا تو وہ جب تک اس کو دور نہ کر لیتے بے چین رہتے تھے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ عالم کی موت ایک عالم کی موت ہوتی ہے۔ ڈاکٹر نگار عظیم نے کہا کہ میں ان کی شاگردہ تو نہیں رہی لیکن ان کے ساتھ چند یادگار ملاقاتیں ضرور رہیں۔ ایک مرتبہ انھوں نے میرے گھر پہ قیام بھی کیا اور مجھ سے کہا کہ تم نے منٹو پہ کام کیا ہے میں تمھاری تھیسس دیکھنا چاہتا ہوں ہوں مجھے کچھ خوف بھی ہوا لیکن میں نے تھیسس دے دیا۔ مجھے حیرت ہوئی کہ انھوں نے چند گھنٹوں میں پوری تھیسس پڑھ ڈالی اور مجھ سے کہا کہ کام تو اچھا کیا ہے لیکن اس میں 'جنٹل مین کا برش' کا ذکر نہیں کیا۔ میں نے کہا کہ تجزیے والے باب میں تو نہیں ہے لیکن جہاں ان کی افسانہ نگاری سے متعلق گفتگو ہے وہاں میں نے ذکر کیا ہے۔ یہ سن کر وہ بہت خوش ہوئے اور بولے کہ میں دیکھنا چاہتا تھا کہ تمھیں اس کا علم ہے یا نہیں۔ وہ شفیق بھی تھے لیکن علمی معاملات میں مروت کم کرتے تھے اور یہ ان کی تربیت کا طریقہ تھا۔ اس موقع ادبی شخصیات، رفقا اور طلبا نے دو منٹ خاموش رہ کر مرحوم کی تسکین روح کے لیے دعا کی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام گولڈن جبلی بین الاقوامی غالب تقریبات کا اہتمام

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام ۱۳/۱۴/۱۵ مارچ کو بین الاقوامی غالب تقریبات کا اہتمام کیا گیا۔۱۳/ مارچ کو افتتاحی اجلاس میں کلیدی خطبہ پیش کرتے ہوئے ممتاز دانشور و نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کہا کہ جدلیات اور لاشعور سے متعلق بحثیں ترقی پسند تحریک سے پہلے ہمارے ادب کا حصہ نہیں تھیں۔ ترقی پسند تحریک کا فیضان ہے کہ ہم ان اصطلاحات سے واقف ہوئے۔ غالب کے یہاں جدلیات نفی کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ دوسرے شعرا کے یہاں بھی اس کی مثالیں موجود ہیں لیکن غالب کے یہاں یہ بڑی خوبصورت شکل میں ظاہر ہوئی ہیں۔ اردو شاعری کی شعریات جن نقوش پر سفر کر رہی تھی غالب نے بڑی حد تک ان کا رخ تبدیل کر دیا۔ شاید اسی لیے رشید احمد صدیقی نے کہا تھا کہ غزل اردو شاعری کی آبرو ہے اور غالب اردو غزل کی آبرو ہے اور اسی لیے فیض نے کہا تھا کہ لفظ کو استعارہ بنانے کا ہنر میں نے غالب سے سیکھا ہے۔ افتتاحی اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے سپریم کورٹ کے سابق جج جناب آفتاب عالم نے کہا کہ غالب انسٹی ٹیوٹ اپنے سمینار کے لیے نہایت اہم اور اچھوتے موضوعات کا انتخاب کرتا ہے۔ 'نفی و اثبات' ایک جدلیاتی بندش ہے جس میں ہر انسانی ذہن کا حصہ ہے۔ 'نفی و اثبات' کے کھیل سے ہی اندرون ذات کی کشاکش اور شخصیت کا تضاد پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کا شعور جتنا وسیع ہوگا اس کا تضاد بھی اتنا ہی گہرا اور وسیع ہوگا۔ غالب کی شاعری میں معانی کے کئی جہاں آباد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کا تضاد بھی اسی قدر وسیع اور گہرا ہے۔ اس درجے کا تضاد شاید آپ مومن، ذوق، ظفر یا داغ کے یہاں نہیں پائیں گے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے کہا یہ بڑی خوشی کی بات ہے کہ آپ حضرات ہماری دعوت پر تشریف لائے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی اولیت یہ بھی ہے کہ ہم نے تمام سمیناروں کو کتابی شکل میں شائع کر دیا ہے۔ ہم نے اپنے کئی اہم بزرگوں سے گزارش کر کے بعض اہم کتابیں بھی لکھوائیں جو آج حوالے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ ہمیشہ ایسے موضوعات کا انتخاب کرتا ہے کہ جن سے عصری حسیت بھی متاثر ہوتی ہے اور جن کا تعلق زندگی کی گہرائیوں سے ہوتی ہے۔ غالب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ہر چیز کو شک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ آئندہ دنوں میں 'غالب کی شاعری میں نفی و اثبات' کے موضوع پر جو مقالات پیش کیے جائیں گے وہ ہماری ادبی روایت کو متاثر کریں گے۔

ممتاز مؤرخ پروفیسر ہربنس مکھیا نے تعارفی خطاب میں کہا ہم لوگ چیزوں کو اُن کے تضاد کے ساتھ دیکھنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں متضاد چیزیں ایک دوسرے سے بہت مختلف نظر آتی ہیں حالانکہ ان کی گہرائی میں اتر کر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ متضاد چیزوں میں بھی گہرا ربط اور تعلق ہوتا ہے۔ نفی و اثبات ایک دوسرے کے متضاد نہیں بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان ایک مشترک خلا ہے اور یہی خلا بڑی شاعری اور بڑا ادب پیدا کرتا ہے۔ میں نے جب یہ موضوع دیکھا تو مجھے خیال آیا کہ اس موضوع میں ایسا بہت کچھ دریافت کرنے کے لائق ہے جو اب تک معرض گفتگو میں نہیں آیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر سید رضا حیدر نے کہا کہ کسی ادارے کا نصف صدی کا سفر ایک یادگار سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ نے علم و ادب کی کس طرح خدمت کی ہے اس کا اندازہ آپ کو آج ریلیز ہونے والے سوینیر اور ہماری کتاب 'غالب انسٹی ٹیوٹ نصف صدی کا سفر' کے دیکھنے سے ہوسکتا ہے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی ہمیشہ کوشش رہتی ہے کہ علم و ادب کی خدمت کرنے والوں کو ہر ممکن تعاون دے۔ ہمیں خوشی ہے کہ جن افراد کو غالب انسٹی ٹیوٹ نے ابتدائی مراحل میں متارف کرایا وہ آج ملک کی مشہور ومعروف دانش گاہوں میں درس و تدریس کی خدمات انجام دے رہے ہیں اور اپنی مستقل شناخت رکھتے ہیں۔ میں ان تمام حضرات کا شکر گزار ہوں جن کے خیالات سے ہم مستفید ہوئے ان تمام افراد کا جو صف سامعین میں موجود ہیں کہ آپ نے ہمیں اپنا قیمتی وقت دیا۔

اس موقع پر جسٹس بدر دُرریز احمد کے دست مبارک سے پروفیسر علیم اللہ حالی کو فخر الدین علی احمد غالب انعام برائے تحقیق وتنقید، پروفیسر بلقیس فاطمہ حسینی کو فخر الدین علی احمد غالب اوارڈ برائے فارسی تحقیق وتنقید، پروفیسر خالد محمود کو غالب اوارڈ برائے اردو نثر، پروفیسر شہپر رسول کو غالب اوارڈ برائے اردو شاعری، جناب مظفر علی کو ہم سب غالب اوارڈ برائے اردو ڈرامہ اور ڈاکٹر نریش کو غالب اوارڈ برائے مجموعی علمی خدمات پیش کیا گیا۔ اس گولڈن جبلی تقریبات کے موقع پر غالب انسٹی ٹیوٹ کی جانب سے شائع مندجہ ذیل کتابوں کی رسم رونمائی عمل میں آئی۔

دیوان غالب کافی ٹیبل فارم، سووینیر 2019-1969، گنجینۂ معنی کا طلسم جلد سوم مصنفہ رشید حسن خاں، قادر نامہ مرتبہ پروفیسر اخلاق احمد آہن، اردو ادب میں وقت کا تصور مرتبہ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی، شرح دیوان غالب مصنفہ حسرت موہانی، باقیات شہریار، غالب اور الور مصنفہ ڈاکٹر مشتاق تجاروی، نقد غالب اور آل احمد سرور مرتبہ ڈاکٹر امتیاز احمد، غالب انسٹی ٹیوٹ نصف صدی کا

سفر مرتبہ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی و ڈاکٹر رضا حیدر، شمس الرحمٰن فاروقی ادیب و دانشور مرتبہ ڈاکٹر رضا حیدر و محضر رضا، نظم طباطبائی مونوگراف پروفیسر ظفر احمد صدیقی، رشید حسن خاں مونوگراف مصنفہ ڈاکٹر عمیر منظر، سید مسعود حسن رضوی ادیب مونوگراف مصنفہ ڈاکٹر نور فاطمہ، یوسف سلیم چشتی مونوگراف مصنفہ ڈاکٹر عبدالسمیع، انشاء اللہ خاں انشا اور ہندستانی روایت مرتبہ ڈاکٹر رضا حیدر، کچھ غالب کے بارے میں مرتبہ ڈاکٹر محضر رضا، عہد غالب کا لکھنؤ مرتبہ ڈاکٹر رضا حیدر، غالب نامہ جولائی 2019 و جنوری 2020۔

سمینار کے تکنیکی اجلاس 15-14 مارچ کو صبح 10 بجے سے شام 5 بجے تک ایوان غالب میں منعقد ہوئے۔ پہلے اجلاس کی صدارت ڈاکٹر اطہر فاروقی نے فرمائی اس میں ڈاکٹر تاریکا پربھاکر، ڈاکٹر پرویز شہریار، ڈاکٹر نریش نے مقالات پیش فرمائے۔ دوسرے اجلاس کی صدارت پروفیسر انور پاشا نے کی اس اجلاس کے مقالہ نگار ڈاکٹر نور فاطمہ، ڈاکٹر امتیاز احمد، پروفیسر علی احمد فاطمی، پروفیسر ابوالکلام قاسمی تھے۔ تیسرے اجلاس کی صدارت پروفیسر شہپر رسول نے کی اس میں ڈاکٹر ثروت خان، پروفیسر عباس رضا نیّر اور پروفیسر قمرالہدیٰ فریدی نے مقالات پیش کیے۔ چوتھے اجلاس کی صدارت پروفیسر ابنِ کنول نے کی اس میں ڈاکٹر فرحت نادر رضوی، ڈاکٹر محمد کاظم، ڈاکٹر سنیل ترویدی بطور مقالہ نگار شامل ہوئے۔ 15/ مارچ کو پانچویں اجلاس کی صدارت پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین اور پروفیسر شہزاد انجم نے فرمائی اس میں ڈاکٹر شفیع ایوب، ڈاکٹر سلیل مشرا، ڈاکٹر خالد علوی نے مقالات پیش کیے۔ چھٹے اجلاس کی صدات جناب سید شاہد مہدی نے کی اس میں پروفیسر انیس اشفاق، پروفیسر یعقوب یاور اور پروفیسر عتیق اللہ نے مقالات پیش کیے۔ ساتویں اجلاس کی صدارت پروفیسر ارتضٰی کریم نے کی اس میں ڈاکٹر شین۔کاف۔نظام اور پروفیسر صغیر افراہیم نے مقالات پیش کیے۔ اختتامی اجلاس کی صدارت پروفیسر اختر الواسع نے کی ۔ پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی، پروفیسر یعقوب یاور، پروفیسر انیس اشفاق، پروفیسر ارتضٰی کریم نے خصوصی تقاریر فرمائیں۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر سید رضا حیدر نے اظہار تشکر فرمایا۔ اس موقع پر علم وادب کے شائقین کثیر تعداد میں شریک رہے۔

○

اس شمارے کے اہل قلم

Prof. Zafar Ahmad Siddiqui
Head, Dept. of Urdu Aligarh Muslim University Aligarh
Mob. +919412535625 email:zafarahmadsiddiqui1@gmail.com

Prof. Shahabuddin Saquib
Dept. of Urdu Aligarh Muslim University Aligarh
Mob +919456242171 email: shahabuddinsaqib@rediffmail.com

Dr. Jamal Ovaisi
Dept. of Urdu, Persian. M.R.M college Darbhanga , Bihar, 846004
Mob. +917352284181

Dr. Nasir Abbas Nayyar
Dept. of Urdu, Punjab University Oriental College Lahore, Pakistan
Ph. +923006501844 email: nanayyar@gmail.com

Dr. Sarwarul Hoda
Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia New Delhi
Mob. +919312841255 email: sarwar103@gmail.com

Prof. Qamarul Huda Faridi
Dept. of Urdu Aligarh Muslim University, Aligarh
Mob. +919997544607 email: qhfaridi@gmail.com

Dr. Moinuddin Shahin
Dept. of Urdu Samrat Pirthavi Raj chauhan Government College, Ajmer
Rajasthan, Ph.+919351357872 email: mdazadfazil1966@gmail.com

Dr. Perwaiz Shaharyar
Editor NCERT, New Delhi, India
Mob. +919910782964 email:spa1962@gmail.com

Dr. Moidur Rahman
Dept. of Urdu Aligarh Muslim University, Aligarh
Mob. +919870661964 email: moidjamia@gmail.com

Dr. Noor Fatima
Dept. of Urdu Maulana Azad National University Lucknow Campus, Lucknow. email: drnoorfatimamanuu@gmail.com

Dr. Mohd Muqim
Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia New Delhi
Mob. +919555787924 emailmd.muqimkhan@gmail.com

Dr: Farzaneh Azam Lotfi
Dept. of Urdu, Faculty Foreign Languages and Literatures ofTehran University. Iran, email:F.azamlotfi@ut.ac.ir- f.azamlotfi@gmail.com

Dr. Anwar Husain Khan
Neora, Distt. Ayodhya (Faizabad) -224117, Mob : +919794619742

Dr. Altaf Anjum
Assistant Professor Urdu, Directorate of Distance Education
University of Kashmir Hazratbal, Srinager J&K India-190006
email: altafurdu@gmail.com

Dr. Ghazanfar Iqbal
"SAIBAN" Zubair Colony,Hagarga Cross, Ring Road, GULBARGA 585104 (Karnataka), INDIA
Mob. +919945015964email:ghazanfaronnet@gmail.com

Dr. Noman Qaisar
Post Doctoral Fellow Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia New Delhi.
Mob. 8076199053, email:noman.qaisar@gmail.com

Dr. Shahnawaz Fayyaz
Dept. of Urdu Jamia Millia Islamia New Delhi,
Mob. +919891438766, emailsanjujmi@gmail.com

Dr. Wasiqul Khair
Flat No 302 Third Floor Plot No R 213/1, Sir Syed Road Jogabai Extn. Jamia Nagar New Delhi-110025

Dr Safina
Dept. of Urdu, Zakir Husain College, Delhi 110001
Mob.+919015712635 email: safinaphddu@gmail.com

Mr. Sibtay Hasan Naqvi
Dept. of Urdu KMC Urdu Arbi Farsi University Lucknow
Mob. +919305279697, email:sibtehasannaqvi@gmail.com

Dr. Mahzar Raza
Post Doctoral Fellow Jamia Millia Islamia New Delhi
Mob.+919910907110, email: rizvi.mahzar@gmail.com

Mr. Saeed Akhtar
Research scholar Maulana Azad National Urdu University, Lucknow Campus.Mob. +918750157156, email: mohdsaeedakhtarr@gmail.com

Mr. Faizanul Haque
Research Scholar Jamia Millia Islamia New Delhi .
Mob. +918800297878 email:faizanhaque631@gmail.com

Mr. Nazakat Hussain
Research Scholar Dept. of Urdu , Sarhad University of Science and Technology Peshawar Pakistan.
email: nazakat.hussain490@gmail.com

Mr. IBRAHEEM AFSAR
Ward No-1,Mehpa Chouraha, Nagar Panchayat Siwal Khas
Distt. Meerut (UP) India 250501
Mob.+919897012528, email: ibraheem.siwal@gmail.com

Dr. Idrees Ahmad
Administrative Officer, Ghalib Institute New Delhi.
Mob. +919911091757 email:idrisahmad94278@gmail.com